

Il dialogo creativo

Studi per Lina Bolzoni

a cura di

Maria Pia Ellero
Matteo Residori
Massimiliano Rossi
Andrea Torre

con una premessa di
Lamberto Maffei

saggi di

Veronica Andreani Marco Arnaudo Alessandro Benassi
Teresa Bonaccorsi Fabrizio Bondi Fabio Camilletti
Ida Campeggiani Federica Caneparo Maria Pia Ellero
Maiko Favaro Alessandro Giammei Carlo Alberto Girotto
Laura Iseppi De Filippis Simone Marchesi Paolo Marini
Juan José Morcillo Romero Anna Paola Mulinacci
Eugenio Refini Matteo Residori Christian Rivoletti
Giovanna Rizzarelli Massimiliano Rossi Massimo Rossi
Serena Pezzini Federica Pich Andrea Torre
Martyna Urbaniak Alessandra Villa Silvia Volterrani

mf

maria pacini fazzi editore



9 788865 506066

€ 40,00

mf

Il dialogo creativo

Studi per Lina Bolzoni



Il dialogo creativo

Studi per Lina Bolzoni

Il volume raccoglie trenta saggi che studiosi di differenti generazioni e attivi in varie parte del mondo desiderano donare a Lina Bolzoni quale grata testimonianza del suo fertile magistero e soprattutto del principale insegnamento che ha offerto loro col suo lavoro di ricerca e di didattica: il costante invito a indagare, senza pregiudizi disciplinari o chiusure metodologiche, la letteratura italiana in sé e nelle sue molteplici occasioni d'incontro con la filosofia, le arti e le altre civiltà letterarie.

Collocati sotto le familiari insegne dei libri che hanno scandito l'esperienza intellettuale della studiosa, i saggi affrontano opere e questioni care a Lina Bolzoni e spesso oggetto di uno studio comune nei vari progetti che molti degli autori hanno condiviso insieme a lei: dalla lunga vita del sapere emblematico alla cultura visuale del Medioevo; dalle rinascenze delle arti della memoria alla matrice retorico-filosofica della lirica rinascimentale; dalle forme transdisciplinari dell'intertestualità all'esegesi creativa delle esperienze di ricezione.

Tutti questi temi hanno intrecciato un dialogo, curioso, tra campi del sapere, che investe Dante, Boccaccio e Ariosto, Leopardi e Virginia Woolf, ma anche l'antropologia culturale, la storia del libro e la semiotica dei nuovi *media*.

mf

maria pacini fazzi editore

*Un particolare ringraziamento a Tullio Pericoli
che ha gentilmente donato l'opera riprodotta in copertina*

In copertina:

Tullio Pericoli, *Senza titolo*, 1995, acquerello e china su carta, cm 38x28

© Copyright: 2017 MARIA PACINI FAZZI EDITORE

www.pacinfazzi.it

mpf@pacinfazzi.it

Printed in Italy

Proprietà letteraria riservata

ISBN 978-88-6550-606-6

Il dialogo creativo

Studi per Lina Bolzoni

a cura di

MARIA PIA ELLERO

MATTEO RESIDORI

MASSIMILIANO ROSSI

ANDREA TORRE

mf

maria pacini fazzi editore

INDICE

7 Lamberto Maffei, *Per Lina*

«LA STANZA DELLA MEMORIA». MNEMOTECNICHE ED EMBLEMATICA NELL'ETÀ DELLA STAMPA

- 13 ALESSANDRO BENASSI
Festina lente. Un emblema per la Prudenza e la Fortuna
- 29 FABRIZIO BONDI
Vedere la ragion di Stato. Visualizzazioni secentesche di un concetto politico
- 41 ALESSANDRO GIAMMEI
D'Annunzio emblematista
- 57 JOSÉ MORCILLO ROMERO
Arquitectura de la memoria en la tratadística mnemotécnica hispana
- 73 MASSIMILIANO ROSSI
«Nuovo osservator d'antica usanza»: Bernardino Poccetti disegnatore tra Dante e Galileo
- 85 MASSIMO ROSSI
Ars Alucinantis Memoriae. Una passeggiata tra le nuove tecnologie del ricordo
- 97 SILVIA VOLTERRANI
«Descriver lor forma e figura»: Les sirènes di Claude Nicaise

«LA RETE DELLE IMMAGINI». CULTURA VISUALE E SCRITTURA

- 115 TERESA BONACCORSI
La peste, i giovani nel giardino, il Trionfo della morte di Buffalmacco. Un'esperienza didattica sul Trecento
- 121 FEDERICA CANEPARO, SIMONE MARCHESI
Una glossa visiva alla Commedia: Il Dante di Pietro da Fino
- 137 LAURA ISEPPI DE FILIPPIS
Une esteille issi est: The Star as imago agens in the Chester and Coventry cycles
- 153 ANNA PAOLA MULINACCI
La «Divina Pastora» di San Gaetano: sulle tracce di un culto dimenticato
- 171 MARTYNA URBANIAK
Pauper superbus. Un caso di fallita migrazione rurale in città nelle Trecento Novelle di Franco Sacchetti

«IL CUORE DI CRISTALLO». LIRICA E TRATTATISTICA NEL CINQUECENTO

- 187 VERONICA ANDREANI
Paratesto e macrostruttura nelle Rime di Gaspara Stampa
- 199 MAIKO FAVARO
Nicolò Vito di Gozze, Fiore Zuzori e Maria Gondola. Un episodio della 'questione femminile' nella Dalmazia rinascimentale

- 209 CARLO ALBERTO GIROTTO
Francesco Robortello da Bologna a Padova
- 225 PAOLO MARINI
Ancora sui sonetti spirituali di Lodovico Dolce. Testimonianze inedite nel ms. Moreni 115
- 243 GIOVANNA RIZZARELLI
«Chi non vuol leggere le cose, nessuno lo sforza». Lettura e intertestualità nel Raverta di Giuseppe Betussi

«GALASSIA ARIOSTO». INTERPRETAZIONE E FORTUNA

- 265 MARCO ARNAUDO
L'Orlando furioso e il fantasy moderno
- 279 IDA CAMPEGGIANI
I pericoli del matrimonio. Qualche tessera per la satira V di Ariosto (senza dimenticare le altre)
- 291 GIANLUCA GENOVESE
Ariosto repubblicano
- 309 PAOLO GERVASI
Immagini di frode. Ritratto e caricatura nell'Orlando furioso
- 325 EUGENIO REFINI
L'incantesimo di Alcina: variazioni operistiche su un mito letterario
- 341 CHRISTIAN RIVOLETTI
Ironia, deformazione e narrazione: le illustrazioni dell'Orlando furioso di Johannes Grützke (2004)
- 355 ALESSANDRA VILLA
Ariosto furioso (sulla nave dei folli?)

«IL LETTORE CREATIVO». INTERTESTUALITÀ E RICEZIONE

- 367 FABIO CAMILLETTI
Leopardi, la biblioteca e la voce degli antichi
- 379 MARIA PIA ELLERO
Natura, desiderio e virtù tra Filocolo e Decameron. Aristotele e le corti d'amore
- 397 SERENA PEZZINI
Memoria, esperienza, sconfitta. Strategie narrative di Diario partigiano
- 407 FEDERICA PICH
«An epitome of a million acts». Ritratto e biografia nei saggi di Virginia Woolf
- 419 MATTEO RESIDORI
La Notte e la Ninfa. Una postilla a Michelangelo tra parole e immagini
- 433 ANDREA TORRE
Un lettore creativo di Petrarca nel Cinquecento
- 449 Indice dei nomi

LAMBERTO MAFFEI

Per Lina

Insegnavo neurobiologia alla Scuola Normale già da alcuni anni quando la Professoressa Lina Bolzoni vi fu chiamata a ricoprire la prestigiosa cattedra di Italiano, presentata, se ben ricordo, dalla Professoressa Barocchi, personalità di grande rilievo ammirata da tutti, senza distinzioni, umanisti e scienziati.

Io, come neurobiologo, mi occupavo della visione e dei meccanismi cerebrali che ne sono alla base e la Professoressa Bolzoni era interessata alle immagini e alla loro speciale valenza nella memoria con particolare riferimento al metodo dei *loci*; l'uso delle immagini e della memoria procedurale (coinvolta nel metodo dei *loci*), come strategie per ricordare, aveva trovato conferma scientifica in molti studi, in particolare in quelli dello scienziato russo Aleksandr Romanovic Lurija.

Il nostro primo incontro formale avvenne grazie a un inatteso invito di Lina (da intendersi con il dovuto rispetto Chiarissima Professoressa Bolzoni) a intervenire nella presentazione di un suo libro, alla quale partecipava anche Paolo Rossi, filosofo della scienza di chiara fama. Io avrei dovuto commentare, dal punto di vista del sistema nervoso, i riferimenti alla memoria e all'analisi delle immagini presenti nel testo. Ero poco convinto dal non facile compito, ma anche, confesso, dallo scarso interesse per l'argomento e consideravo il mio contributo assai banale dal punto di vista scientifico e in generale una perdita di tempo, tantoché declinai l'invito a cena sentendomi inadeguato alla prevedibile conversazione. Non l'avevo mai fatto; fui rimbrottato severamente, ma così ebbe inizio tra Lina e me un colloquio da subito empatico e intensificatosi col passare degli anni.

Ci accorgemmo di aver avuto percorsi simili per arrivare agli studi, vissuti da entrambi come una fortuna e un privilegio. Per noi lo studio era tutto, anche divertimento, e gran parte dei desideri; e la Scuola Normale ci aveva offerto l'occasione di inseguire le nostre aspirazioni e.... *last but not least*, di incontrarci, in un rapporto non solo professionale, che mi è molto caro. Eravamo critici, e ora lo siamo ancor di più, verso quegli accademici che, ignari di ogni mnemotecnica, sembrano relegare nell'oblio la virtù della modestia da alcuni chiamata autocritica.

Nella mia attività didattica avevo organizzato per i miei studenti seminari e conferenze di varia natura, convinto che un giovane deve ascoltare voci diverse per arricchire il suo pensiero e decidere quale indirizzo dare ai suoi studi.

Lina condivideva e praticava, certamente ancor prima del nostro incontro, il mio stesso approccio e così decidemmo di collaborare in questa direzione. Intanto io mi ero appassionato ai suoi libri e alla sua scrittura limpida sostenuta da un'argomentazione stringente, un piacere per il cervello estetico e per il cervello razionale. Mi accorsi che Lina aveva chiaramente una mente di scienziata malgrado il suo scarso (a dir poco) interesse per la scienza compensato da un genuino, direi infantile, amore per la natura, soprattutto per le sue gatte.

Fu così che Lina 'si abbassò' a collaborare con il sottoscritto anche perché alla Scuola, nel suo imperante specialismo, non trovò altri con cui condividere i suoi progetti.

Organizzammo numerose conferenze in quegli ambiti della cultura, aperti non solo allo studio delle immagini e della memoria ma anche all'arte e alle idee. Lina dava il suo contributo con interventi approfonditi e io, *more pecorum*, cercavo di rinforzare i suoi argomenti. Le conferenze erano seguite da molti giovani che venivano anche da altre città. Ci rattristava, ma non più di tanto, osservare che i docenti della scuola brillavano per assenza, a volte totale. Entrambi, ma soprattutto Lina, paranoici per vocazione, pensavamo che molti colleghi erano rinchiusi nelle loro torri, ciechi a nuovi panorami culturali.

Dopo il suo arrivo alla Scuola Lina, formidabile organizzatrice, aveva aperto e dirigeva un *Centro di Elaborazione informatica di testi e immagini nella Tradizione Letteraria*, il CTL, che si avvaleva di letterati, informatici, storici dell'arte: un gruppo di giovani entusiasti e creativi, alle cui riunioni ho avuto spesso il piacere di partecipare. Vi si respirava un'aria nuova, dove la cultura e gli interessi convergenti creano legami profondi e fecondi e dove, finalmente, ci si dava del tu. Io penso infatti che, in ambito culturale il Lei marchi spesso la distanza tra ruoli diversi, se non addirittura ipocrisia e disinteresse. Lina con la sua vitalità, il suo entusiasmo e la dedizione ai suoi allievi aveva saputo creare questa atmosfera.

Nel suo lavoro Lina ha fatto rivivere valori e personaggi universali, indagandoli nella loro microstoria e restituendone il senso e l'attualità. In tal modo anche autori sepolti nelle pagine che la storia letteraria dedica ai cosiddetti minori riemergono vivi e vegeti di nuova giovinezza e il lettore li riscopre come in un film fatto di parole. Le parole di Lina creano immagini e con le immagini dei personaggi e i valori che li hanno fatti agire nel loro tempo e resi immortali.

All'Ariosto, non certo un minore, Lina ha dedicato un'attenzione, direi una passione, speciale, approdata in una mostra veramente memorabile per la quale anche un illetterato come me fu ispirato a scrivere un commento sul *Domenicale* del *Sole 24 Ore*:

Lina Bolzoni mi ha gentilmente guidato nella visita di una mostra organizzata da lei stessa e dal suo gruppo di giovani della Scuola Normale. La mostra, «Donne Cavalieri Incanti Follia», allestita a Pisa nel suggestivo ambiente di San Michele degli Scalzi è magnifica e raffinata e propone uno sguardo originale sull'*Orlando Furioso* presentandone, oltre a preziose edizioni, i disegni e le illustrazioni che hanno accompagnato il suo cammino attraverso i secoli, come pure alcuni esempi significativi della vasta fioritura di espressioni artistiche cui l'opera ha dato spunto, dalla pittura al teatro, dall'opera dei pupi al fumetto.

La mostra è stata presentata di nuovo a Roma all'Accademia dei Lincei, e inaugurata alla presenza del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella. Fu un gran successo per Lina che, elegantissima, si esibì sapientemente, visibilmente soddisfatta, guidando il Presidente attraverso le diverse sezioni.

Da tempo Lina è stata adottata in famiglia dove figli e nipoti spudoratamente sono sempre pronti a scherzare con lei davanti a un bicchiere di buon vino. Perché Lina non è solo una noiosa letterata, ma è anche dotata di una gran voglia di vivere ed essendo molto intelligente è anche un po' matta che, nel lessico familiare, significa originale e simpatica in senso etimologico: i suoi affetti spaziano da Soresina, mai trascurata, a New York, dove spesso

soggiorna. Viaggiatrice curiosa e selettiva, con lei abbiamo fatto viaggi molto piacevoli: in Marocco dove la Chiarissima Prof si beccò una multa per eccesso di velocità; a Malta a trovare la fascinazione del Mediterraneo e del grande quadro del Caravaggio; e anche in Italia alla ricerca di tesori d'arte, ma anche di trattorie tipiche e di buon vino. Quando a La Maddalena ci allietava con la sua presenza scopriamo le sue doti di sportiva: l'esplorazione della costa con la canoa, la pesca con l'amo, e tuffi nelle favolose acque dell'isola. Qualunque attività però si interrompe all'ora dei pasti sui quali Lina non ammette deroghe e io, di solito assai Francescano, con lei divento un Gesuita poco colto, ma assetato e affamato. È l'influenza irresistibile dei grandi!

Conviviale e ospitale, Lina apre agli amici le sue belle dimore per feste danzanti e banchetti, come quello tradizionale del 1° maggio a Tavarnelle con abbondanti prelibatezze e libagioni. In quest'ultima occasione non mancano cori nostalgici a ricordo di un impegno politico tramutatosi nel tempo in sofferta delusione.

Esonerata dai doveri della burocrazia accademica Lina diventerà ancora più produttiva e ci coinvolgerà in altre avventure del pensiero. Mi devo interrompere... attenti, c'è Lina in televisione e tutti in famiglia ascoltiamo la solita storia dell'Ariosto sentita già molte volte, ma che a noi piace tanto, un po' perché è bellissima e un po' perché è di Lina.

«La stanza della memoria»

Mnemotecniche ed emblematica nell'età della stampa



ALESSANDRO BENASSI

Festina lente

Un emblema per la Prudenza e la Fortuna

Occasio autem est pars temporis habens in se alicuius rei idoneam faciendi aut non faciendi opportunitatem.

CICERO, *De inventione*, I, 40

Nel libro XI delle *Confessiones*, investigando il mistero della creazione e dell'essenza di Dio, Agostino arriva a interrogarsi sulla natura problematica del tempo, sul modo in cui gli individui ne hanno coscienza e comprensione. Il passato e il futuro sono letti come movimenti propri dell'anima che li percepisce e li misura: «praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris exspectatio».¹ Alla fine del libro la percezione del tempo, realtà ed effetto delle facoltà interiori, assume anche una dimensione estetico-musicale: nel canto, infatti, la memoria del passato, del già noto, viene a coincidere con l'attesa del futuro, di ciò che deve essere ancora eseguito. Contemporaneamente, tuttavia, nel momento esatto dell'interpretazione, l'attesa si esaurisce e torna di nuovo a occupare lo spazio e il tempo della memoria.² Nel 1988 Arvo Pärt compone *Festina lente*, un adagio per orchestra d'archi e arpa *ad libitum*, che pare legarsi proprio alla riflessione agostiniana: se le viole eseguono la melodia principale, i violini suonano in contrappunto al doppio del tempo, e i contrabbassi alla metà. La combinazione delle linee melodiche e del loro andamento genera così un vorticoso effetto di vicinanza e lontananza, di attesa e compimento, di ignoto e conosciuto che si sovrappongono in un movimento ciclico. Nel presente dell'esecuzione, la contrazione e la distensione musicale danno sostanza armonica al significato ossimorico di quell'oscuro imperativo che compone insieme velocità e lentezza, di quel FESTINALENTE, che dall'antichità classica al Rinascimento, è sempre stato figurato, retoricamente e simbolicamente, come combinazione di elementi antitetici.

Nell'*incipit* della lunga esposizione del proverbio nella monumentale raccolta degli *Adagia* (Basileae, In Officina Frobeniana, 1536), Erasmo da Rotterdam punta l'attenzione proprio sulla qualità stilistica del FESTINALENTE. L'umanista ne apprezza la natura enigmatica, generata dalla contraddizione («quod constat ex verbis inter sese pugnantibus»), e dalla brevità in cui si condensa il contenuto morale («ad hanc allusionis facetiam non medio-crem gratiam adiungit tam comoda tamque absoluta brevitatis»).³ Egli scrive che per forza espressiva e contenuto concettuale, adeguato a numerose occasioni, il FESTINALENTE è degno di essere inciso sulle colonne, dipinto sulle porte dei palazzi principeschi e impresso

1. AGOSTINO, *Confessiones*, XI, xx, 26.

2. Ivi, XI, xxviii, 38: «praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum».

3. Desiderio ERASMO, *Les adages*, a c. di Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2013, II, pp. 833-849: 833.

sugli scettri dei sovrani. Intento a tracciare il modello di una nuova sapienza intellettuale e morale, mostrando e censurando i limiti e i difetti del mondo politico, cortigiano ed ecclesiastico, Erasmo individua il destinatario elettivo del *FESTINA LENTE* nel principe, in colui, cioè che deve prendere decisioni sia giuste sia rapide, che non può indugiare, né agire troppo emotivamente e impulsivamente. Che il sovrano debba saper coniugare e temperare decisione e azione con maturità e riflessione, anche per preservarsi dagli inganni e dalle lusinghe della corte, è espresso *in nuce* già nell'*Adagiorum collectanea* parigina del 1500, dove il significato essenziale del motto è rubricato sotto il titolo di *MATURA*.⁴ In questa prima raccolta, nucleo aurorale delle future *Chiliades*, in poche righe Erasmo indica i passi di Svetonio (*Vita Divi Augusti*, 25, 4) e di Aulo Gellio (*Noctes Atticae*, X, XI) in cui si ricorda la critica di Augusto all'avventatezza: al contrario, secondo l'imperatore, è la ponderazione il precetto su cui i comandanti devono fare utile affidamento.

Oltre a questa accezione originaria e principale che viene sempre più approfondita, nelle successive edizioni degli *Adagia* Erasmo elabora tuttavia altri sensi e interpretazioni. Nella stampa procurata da Aldo Manuzio nel 1508, ad esempio, proprio a partire dal significato politico del *FESTINA LENTE*, Erasmo si apre a una riflessione più generale, in una digressione appassionata in cui ricorda con affetto e gratitudine la collaborazione con l'editore veneziano.⁵ Erasmo scrive che anche Tito Vespasiano ha seguito il motto di Augusto per improntare il proprio progetto politico secondo la valutazione attenta dell'opportunità, dell'azione decisa e, allo stesso tempo, ponderata; è Aldo – egli scrive – che gliene ha offerto la prova, mostrandogli un'antica moneta argentea dell'imperatore:

Iam vero dictum idem Tito Vespasiano placuisse ex antiquissimis illius nomismatis facile colligitur, quorum unum Aldus Manutius mihi spectandum exhibuit argenteum, veteris planeque Romanae sculpturae, quod sibi dono missum aiebat a Petro Bembo patritio Veneto, iuvene cum inter primos erudito, tum omnis literariae antiquitatis diligentissimo pervestigatore. Nomismatis character erat huiusmodi: altera ex parte faciem Titi Vespasiani cum inscriptione praefert, ex altera ancoram, cuius medium ceu temonem delphin obvolutus complectitur.⁶

Sul rovescio del prezioso dono di Pietro Bembo, il delfino si avvolge intorno all'ancora: Erasmo è colpito sia dalla bellezza dell'incisione sia dall'efficacia espressiva della «litera hieroglyphica», che non solo riesce a tradurre perfettamente il significato del motto, ma aggiunge quel piacere che deriva dalla decifrazione delle proprietà rappresentate e dalla loro interpretazione.⁷ Non è un'osservazione di poco conto: Erasmo centra, infatti, la questione

4. Id., *Veterum maximeque insignium paroemiarum id est Adagiorum collectanea*, Parhisiis, In via divi Marcelli, M. Iohan-
ne Philippo Alemano impressore, 1500, c. ciiiiv.

5. Id., *Adagiorum Chiliades Tres ac Centuriae fere totidem*, Venetiis, In Aedibus Aldi, Mense Sept. 1508.

6. Id., *Les adages*, cit., p. 835.

7. Ivi, p. 836: «Porro hoc scripturae genus non solum dignitatis plurimum habet, verumetiam voluptatis non parum, si quis modo rerum, ut dixi, proprietates penitus perspectas habuerit»; mio il corsivo. Si ricordi, del resto, che proprio in questo periodo, nel 1509, mentre è ancora in viaggio per l'Italia, Erasmo adotta il suo emblema, la figura del dio Terminus con il motto *CEO NULLI*: cfr. Edgar WIND, *Aenigma Termini. The Emblem of Erasmus of Rotterdam*, in *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 77-82.

fondamentale che il dibattito teorico del XVI secolo si trova ad affrontare in merito all'immagine significativa, sempre in equilibrio incerto sul sottile discrimine tra la trasparenza della lettura e l'opacità della comprensione. Inoltre, con estrema sensibilità, Erasmo riesce a stabilire un rilevante parallelo tra segno verbale e segno iconico, tra il motto *FESTINA LENTE* e l'immagine dell'ancora con il delfino: riconoscendo la funzione espressiva del geroglifico impiegato sul rovescio delle monete di Tito, egli richiama implicitamente quella dimensione epigrafica del motto che ha raccomandato all'inizio del commento, cosicché anche al simbolo viene conferita una identica dimensione pubblica. La riflessione sul geroglifico, inoltre, consente a Erasmo di discutere proprio quell'applicazione del *FESTINA LENTE* quale marca tipografica di Aldo (fig. 1): dopo Augusto e Tito Vespasiano ecco, dunque, che il terzo erede di questa nobile insegna è proprio il tipografo veneziano, la cui fama non è per nulla inferiore a quella degli imperatori. Se nel mondo antico l'ancora con il delfino era un segno conosciuto ovunque grazie alla circolazione delle monete, ora è un simbolo noto a tutto l'universo dei letterati, che lo riconoscono, lo rispettano e lo venerano.

Dall'accezione politica, attraverso la figurazione simbolica, il *FESTINA LENTE* di Aldo è così, per l'umanista olandese, l'immagine della collaborazione attiva e costante tra l'editore e gli autori, della dedizione per la composizione dei libri che non è mossa, come nel caso di stampatori avidi e imperiti, dalla ricerca di un rapido guadagno, ma da una incessante e sincera passione per le discipline liberali. Erasmo conclude l'analisi proponendo tre circostanze in cui è utile agire in modo ponderato e, allo stesso tempo, risoluto:

Primum, si quando admonebimus diutius deliberandum, priusquam aggrediare negotium: postea quam statueris, tum velociter peragendum, ut ad consultandi moram pertineat anchora, ad conficiendi celeritatem delphinus. [...] Alter usurpandi modus fuerit, cum admonebimus affectus animi rationis velut habenis reprimendos esse [...]. Tertia utendi ratio fuerit, cum admonebimus in omni negotio vitandam praecipitem celeritatem, quod vitii quibusdam ingeniis peculiariter insitum est, ut illis in omni re quantulacunque mora longa videatur.⁸

L'applicazione etico-politica del *FESTINA LENTE* si stringe, dunque, a quella psicologica, quale criterio di temperamento delle passioni, e si riverbera in quella intellettuale, come precetto di cautela e riflessione, come a sancire quel legame virtuoso tra sapienza e vita etica civile, che diviene immagine memorabile nel geroglifico del delfino e nella figura di Aldo: «illud Octavii Caesaris σπεῦδε βραδέως, simul symbolum illud olim Titi Vespasiani, nunc Aldinum, oportebit in memoriam revocare, ut Delphini, atque anchorae meminerint».⁹

È curioso osservare che il *FESTINA LENTE* fa la sua prima comparsa nelle opere pubblicate da Aldo non già come marca tipografica: l'ancora con il delfino viene adottata infatti nel giugno del 1502 per il secondo volume dei *Poëtae Christiani veteres*.¹⁰ A qualche anno

8. Ivi, pp. 846-848.

9. Ivi, pp. 849.

10. Cfr. Lamberto DONATI, *L'ancora aldina*, in «La Bibliofilia», L, 2 (1948), pp. 179-182; Harry G. FLETCHER, *The Device of the Dolphin and Anchor*, in *New Aldine Studies*, San Francisco, Bernard M. Rosenthal, 1988, pp. 43-59.

prima, invece, risale un'occorrenza del motto in un contesto che si accorda perfettamente con quanto Erasmo scrive in merito alla cura appassionata che l'editore veneziano riversa nel proprio lavoro. Aldo apre l'*Opera omnia* di Poliziano, da lui stampata nel 1498, indirizzando a Marin Sanudo la lettera dedicatoria e ricordando la curiosità e l'impazienza manifestate dal patrizio veneziano alla notizia di quell'edizione: «me, ut editionem accellerem, hortari non desinis, quod summi ingenii labores praestanti ipse ingenio legere concupiscas, addito tamen graeco adagio $\sigma\tau\epsilon\tilde{\upsilon}\delta\epsilon\ \beta\rho\alpha\delta\acute{\epsilon}\omega\varsigma$ ».¹¹ È Sanudo, dunque, che desideroso di leggere le composizioni di Poliziano, incitando Manuzio ad affrettarsi ed esortandolo, allo stesso tempo, a non trascurare la sua consueta e giudiziosa scrupolosità, pare assegnargli quel proverbio, attribuirgli quella insegna, che prenderà poi forma di immagine simbolica sui frontespizi delle sue edizioni.

Ed è poi l'anno successivo che adagio e immagine simbolica compaiono insieme, come «puntuale e ineludibile ammonimento ad equilibrare il [...] cammino»,¹² per quel pellegrino Polifilo impegnato nel viaggio iniziatico, attraverso il mistero adonio e verso l'amore di Polia. Nell'*Hypnerotomachia Poliphili* pubblicata da Aldo nel 1499, citazioni, richiami e allusioni al precetto del *FESTINALENTE* sono numerosi e diffusi: particolarmente celebre, tuttavia, è proprio una delle prime raffigurazioni moderne dell'ancora con il delfino. Trovandosi a superare un fiume, sugli sgabelli di ofite del ponte marmoreo che lo attraversa, Polifilo riconosce dei geroglifici, riprodotti in una delle 172 incisioni che illustrano l'opera, e cerca di interpretarli: «Da l'altra parte tale elegante scultura mirai. Uno circulo. Una ancora sopra la stangula dilla quale se roolvea uno delphino. Et questi optimamenti cusì io li interpretai. $\text{A}\epsilon\text{'}\ \sigma\tau\epsilon\tilde{\upsilon}\delta\epsilon\ \beta\rho\alpha\delta\acute{\epsilon}\omega\varsigma$. Semper festina tarde».¹³

Sulla pagina del *Sogno*, dunque, all'immagine dei geroglifici si accosta la loro spiegazione, in una combinazione tra elementi testuali e paratestuali che fa collidere il codice verbale con quello iconico: sul ponte, su un luogo di transito reale e simbolico, Polifilo vede, legge e comprende il senso del suo movimento, parimenti fisico e interiore. L'applicazione del precetto, in modo confacente alla sua natura di enigma ossimorico, stringe così insieme la dimensione attiva e quella contemplativa, nell'equilibrio dell'immaginazione tra i sensi e l'intelletto,¹⁴ nella ricerca della Sapienza «che vince ogni avversità di fortuna».¹⁵

Ben prima di pubblicare quel libro di emblemi destinato a godere di uno straordinario successo tra il XVI e il XVII secolo, il giurista milanese Andrea Alciato ricorre al *FESTINALEN-*

11. Angelo POLIZIANO, *Omnia opera, et alia quaedam lectu digna, quorum nomina in sequenti indice videre licet*, Venetiis, In aedibus Aldi Romani, mense Iulio 1498, c. aiv. E cfr. anche Aldo Manuzio editore. *Dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di Carlo Dionisotti, a c. di Giovanni Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1976, I, pp. 25-26.

12. Mino GABRIELE, *Festina tarde: sognare nella temperata luce dell'immaginazione*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni. Atti del III Convegno ASLI (Roma, 30-31 maggio 2002)*, a c. di Vittorio Casale e Paolo D'Achille, Firenze, Cesati, 2004, pp. 161-174: 173.

13. FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a c. di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova, Antenore, 1980, I, p. 61. Sulla spuria sintassi geroglifica del *Semper festina tarde* rappresentato sul ponte, cfr. John MANNING, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2002, pp. 68-69.

14. Mino GABRIELE, *Festina tarde*, cit., p. 174.

15. Stefano COLONNA, *Variazioni sul tema della Fortuna da Enea Silvio Piccolomini a Francesco Colonna*, in «Storia dell'arte», 66 (1989), pp. 126-142: 142; e cfr. Maurizio CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina Edizioni, 1980, p. 237.

TE e al suo geroglifico in una circostanza particolarmente rilevante: è la lettera del dicembre del 1522 indirizzata all'amico Francesco Calvo, tradizionalmente ritenuta la prima dichiarazione di poetica del genere emblematico. Alciato spiega che negli emblemi che ha composto egli intende descrivere un argomento, tratto dalla storia o dalla natura, che significhi qualcosa di elegante, da cui gli artisti possano trarre ispirazione per realizzare scudi o insegne:

His saturnalibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gererem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia, vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis anchora Aldi, columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens.¹⁶

La marca tipografica di Aldo diviene così paradigma esemplare della sintassi dell'emblema, di quella complessa relazione che si crea tra l'epigramma e il concetto che esso intende rappresentare e che è poi raffigurato nella *pictura*. L'ancora aldina è certo un simbolo famoso, illustre, di grande tradizione, ma è verosimile che per questa sua particolare accezione di immagine significante, Alciato ricordi proprio l'analisi sottile e articolata degli *Adagia*. L'ispirazione erasmiana dell'esemplificazione alciatina risulta ancor più evidente quando si osservi che, insieme al delfino di Aldo, viene ricordata la colomba con i serpenti, la marca editoriale di Frobenius: proprio questo geroglifico, che in accordo alla sua fonte evangelica esprime un principio di prudenza, di azione giudiziosa e cauta,¹⁷ negli *Adagia* viene interpretato come variante alternativa del FESTINALENTE.¹⁸ Alciato ed Erasmo si stimano, sono in buona relazione epistolare, prendono parte a importanti progetti editoriali,¹⁹ e, accanto all'*Anthologia Graeca*, è proprio la raccolta di proverbi una delle fonti principali degli *Emblemata*.²⁰ Fin dalla

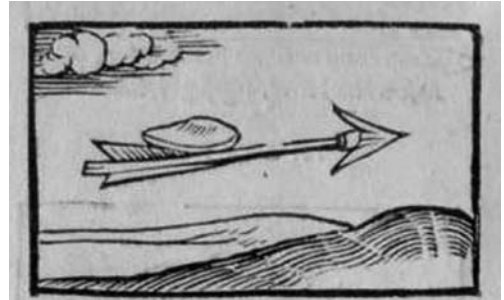
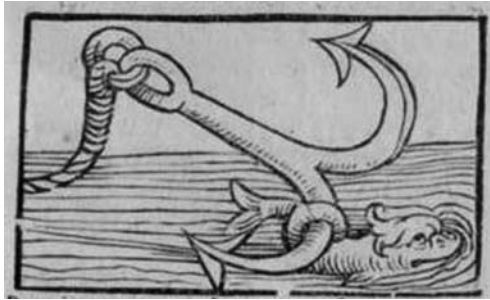
16. Andrea ALCIATO, *Le lettere di Andrea Alciato giureconsulto*, a c. di Gian Luigi Barni, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 45-47: 46, mio il corsivo. Sulla lettera e la sua importanza nel dibattito sulla genesi dell'emblema alciatino cfr. Mario PRAZ, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946, p. 17; Hessel MIEDEMA, *The Term Emblem in Alciati*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 31 (1968), pp. 234-250.

17. *Mt.*, 10, 16: «Ecce ego mitto vos sicut oves in medio luporum; estote ergo prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae».

18. Desiderio ERASMO, *Les adages*, cit., p. 846: «[Aldus] lente festinans non minus auri sibi peperit quam nominis, utroque dignus; Frobenius, dum baculum semper erectum gerit, non alio spectans quam ad publicam utilitatem, dum a columbina simplicitate non recedit, dum serpentum prudentiam magis exprimit insigniis suis quam factis, fama potius dives est quam re».

19. Vale la pena ricordare che entrambi forniscono numerose traduzioni dell'*Anthologia* per la celebre e affermata raccolta di Janus Cornarius, i *Selecta epigrammata Graeca Latine versa* (Basileae, Ex aedibus Io. Bebelii, 1529).

20. Sui legami tra l'*Anthologia* e l'opera di Alciato, cfr. Alison SAUNDERS, *Alciati and the Greek Anthology*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 12 (1982), pp. 1-18; e James HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, Cornell Uni. Press, 1935, pp. 195-208. Invece, sul rapporto tra *Adagia* erasmiani ed *Emblemata* alciatini, come pure su una più generale relazione amicale e intellettuale tra il filosofo e il giurista, cfr. Virginia WOODS CALLAHAN, *The Erasmus-Alciati Friendship*, in *Acta conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies. Louvain 23-28 August 1971*, a c. di Jozef Ijsewijn e Eckhard Kessler, Leuven-München, Leuven Uni. Press, W. Fink, 1973, pp. 133-141; Peter M. DALY, *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto-Buffalo-London, Toronto Uni. Press, 1979, p. 16; Giuseppe CASCIONE, *Filosofia e comunicazione politica nell'Europa di Carlo V: Erasmo, Alciato, l'emblematica*, in *The Italian Emblem. A Collection of Essays*, a c. di Donato Mansueto, Genève, Droz, 2007, pp. 93-115.



2. Andrea ALCIATO, *Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, Per Heynricum Steynerum die 6 Aprilis, 1531, c. B2r.

© München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/P.lat. 1585#Beibd.2.

3. Andrea ALCIATO, *Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, Per Heynricum Steynerum die 6 Aprilis, 1531, c. C6v.

© München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/P.lat. 1585#Beibd.2.

4. Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Lugduni, Apud Guliel. Rouilium, 1550, p. 26.

© Österreichische Nationalbibliothek, 74.G.87.

5. Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Lugduni, Apud Guliel. Rouilium, 1550, p. 156.

© Österreichische Nationalbibliothek, 74.G.87.

princeps dell'*Emblematum liber* (Augsburg, Heinrich Steyner, 1531),²¹ Alciato propone il motivo del *FESTINA LENTE* in due distinte declinazioni strettamente legate alle applicazioni erasmiane. Nell'emblema *Princeps subditorum incolumitatem procurans*, il delfino che si avvolge all'ancora accompagna un epigramma che propone una massima di tipo politico (fig. 2):

Titanii quoties conturbant aequora fratres
 Tum miseros nautas anchora iacta iuvat.
 Hanc pius erga homines delphin complectitur imis
 Tutius ut possit figier illa vadis.
 Quam decet haec memores gestare insignia reges,
 Anchora quod nautis, se populo esse suo?²²

Nelle tempeste il delfino, amico degli uomini,²³ arriva in soccorso dei marinai a fissare più saldamente l'ancora che tiene ferma la nave: allo stesso modo il sovrano deve garantire la stabilità dello stato, deve essere prudente, attento ai bisogni dei sudditi e capace di intervenire celermente in loro soccorso. L'epigramma rappresenta così il dovere del sovrano di farsi interprete delle necessità dei sudditi, di essere segno di fermezza e aiuto; ed è la *pictura* a evocare la connessione precisa con l'adagio erasmiano. Nell'emblema intitolato *Maturandum*, da intendersi come vero e proprio sinonimo di *FESTINA LENTE*, l'epigramma ricorda, in una prospettiva non più solo politica, la necessità etica e intellettuale di non essere mai impetuosi né tardivi nelle proprie azioni:

Maturare iubent propere, et cunctarier omnes;
 Ne nimium praeceps, neu mora longa nimis.
 Hoc tibi declaret connexum echeneide telum:
 Haec tarda est, volitant spicula missa manu.²⁴

Nella *pictura* invece si osserva una combinazione di elementi che, per quanto adeguata a rappresentare il concetto intrinsecamente antitetico del motto, non rispecchia la dizione dell'epigramma (fig. 3): se nei versi, infatti, la rapidità della freccia, che indica la capacità di centrare con sicurezza il bersaglio, è temperata dalla lentezza della remora, nell'illustrazione invece è frenata dalla *gravitas* della pietra.

Un momento fondamentale della storia della raccolta alciatina è quello segnato dall'operazione editoriale di Guillaume Rouillé e Macé Bonhomme, che nel 1549 a Lione danno alle stampe una traduzione francese dell'opera: l'innovazione decisiva sta

21. Sull'edizione del 1531, cfr. Mino GABRIELE, *Introduzione*, a Andrea ALCIATO, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a c. di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, pp. XIII-LXXVI; Bernhard SCHOLZ, *The Augsburg Edition of Alciato's Emblemata: A Survey of Research*, in «Emblematica», 5 (1990), pp. 213-254; e Henry GREEN, *Andrea Alciati and His Books of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, London, Trübner, 1872, pp. 116-126.

22. Andrea ALCIATO, *Emblematum liber*, Excusum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum, die 6. Aprilis, Anno 1531, c. B2r.

23. Si confronti ancora l'osservazione di ERASMO, *Les adages*, cit., p. 839: «enim praecipue φιλάνθρωπος delphin».

24. Andrea ALCIATO, *Emblematum liber*, cit., c. C7r.

nella scelta di presentare gli emblemi «ordonnez en lieux communs».²⁵ L'organizzazione secondo luoghi topici, finalizzata a una fruizione più agevole dell'opera, viene poi seguita anche nell'edizione latina successiva, completamente illustrata, edita nel 1550, che diviene così quella definitiva e canonica.²⁶ L'emblema *Maturandum* (fig. 4), rubricato sotto la virtù della PRUDENTIA, mostra la freccia, intorno alla quale, coerentemente all'epigramma, si annoda la remora, che, capace di rallentare il corso delle navi, significa ponderazione.²⁷ La *pictura* del *Subditorum incolumitatem procurans*, che compare tra gli emblemi rivolti al PRINCEPS, assume ora la rappresentazione tipica del delfino che si avvolge all'ancora, conforme alla marca aldina (fig. 5). È interessante notare che le caratteristiche essenziali delle due illustrazioni sembrano sottolineare a distanza la loro prossimità semantica, e segnalare, così, un rapporto interno che emerge nella lettura e nell'osservazione delle *picturae*. Nella posizione dell'ancora, e cioè della fermezza, nel *Maturandum* è collocato il segno antitetico della freccia, dell'atto che giunge al proprio termine e scopo; le due creature marine, con opposto significato, si dispongono in modo simile intorno ai due strumenti artificiali: la sostituzione di elementi appartenenti a generi simili si intreccia a chiasmo con l'inversione dei figurati, per mantenere pressoché inalterato il concetto profondo.

Nel corso del Cinquecento, accanto alla riflessione emblematica, viene ad affermarsi anche quella impresistica. Già nel *Dialogo delle imprese militari e amorose*, Paolo Giovio legge il rovescio della medaglia di Tito Vespasiano come modello antico delle moderne imprese: «Veggonsi ancora i rovesci di molte medaglie, che mostrano i significati in forma dell'imprese moderne, come appare in quella di Tito Vespasiano».²⁸ Probabilmente incoraggiato da questa autorevole dichiarazione, l'umanista fiorentino Gabriele Simeoni, che da Lione gioca un ruolo fondamentale per la diffusione del *Dialogo* gioviano, svolge in senso impresistico, di idea e proposito individuale, l'emblema dell'imperatore.²⁹ Egli, inoltre, recupera dal rovescio di una moneta di Augusto l'immagine del granchio e della farfalla, ulteriore declinazione del medesimo concetto, che compone la profondità sab-

25. ID., *Emblemes d'Alciat, de nouveau Translatez en François vers pour vers jouxte les Latins. Ordonnez en lieux communs, avec briefves expositions, & Figures nouvelles appropriées aux derniers Emblemes*, A Lyon, Chez Macé Bonhomme, 1549.

26. ID., *Emblemata denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, Lugduni, Apud Guliel. Rouillium, 1550. Cfr. Alison ADAMS, *The Translator's Role in Sixteenth-Century Alciato Translations*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 52, 1 (1990), pp. 369-383; EAD., *Sixteenth-Century French Translations of Alciato's Emblemata*, in «French Studies», 44 (1990), pp. 271-288; Claudie BALAVOINE, *Le classement thématique des emblèmes d'Alciat: recherche en paternité*, in *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, a c. di Alison Adams e Anthony J. Harper, Leiden, Brill, 1992, pp. 1-21; Stephen RAWLES, *Layout, Typography and Chronology in Chrétien Wechel's Editions of Alciato, in An Interregnum of the Sign. The Emblematic Age in France. Essays in Honour of Daniel S. Russell*, a c. di David Graham, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2001, pp. 49-71.

27. Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum libri XX*, XII, VI, 34.

28. Paolo GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a c. di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, p. 35. Sulla tradizione impresistica del *Festina lente*, cfr. Pietro SISTO, «*Festina lente*». *Storia e fortuna di un motto tra Rinascimento e modernità*, in *Del nomar paearean tutti contenti. Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*, Bari, Progedit, 2011, pp. 362-373; e anche Bruno BASILE, *Emanuele Tesauro e l'impresa di Augusto*, in «Filologia e critica», XXX, 1 (2005), pp. 146-152.

29. Sui punti di contatti tra la prassi emblematica e quella impresistica, cfr. Guido ARBIZZONI, *Imprese as Emblems: the European Reputation of an 'Italian' Genre*, in *The Italian Emblem*, cit., pp. 1-31.

biosa del crostaceo con l'ariosità dell'insetto, il nascondimento con la visibilità, l'occulta lentezza del pensiero con la splendida rapidità dell'azione.³⁰ Nella sua raccolta Simeoni pubblica le imprese di Augusto e di Tito Vespasiano come a fissare le origini antiche e illustri del genere, e le anima con il medesimo motto, il cui concetto è spiegato brevemente da strofe tetrastiche (figg. 6 e 7).³¹ Ancora a fine Cinquecento, per significare la prudenza di «un uomo maturo e di esperienza», Giulio Cesare Capaccio fa riferimento al FESTINALENTE, «al delfino e a l'ancora, o al granchio e alla farfalla di Tito che fu prima d'Augusto»; a questa coppia di imprese ormai canonica e inscindibile, il filosofo e teologo napoletano associa anche l'immagine di un'incisione preziosa, «le lumache scolpite la cui guscia serviva per carro e una figurina, tenendo la briglia, dicea FESTINATE».³² Questa curiosa applicazione (fig. 8), espressione di un gusto concettoso, ellenizzante e manierista che ricerca l'accostamento intellettuale ardito e insieme piacevole, compare ancora nel più tardo dialogo *Il forastiero*:

Mi doglio che non veniste a tempo di veder la picciola casa di Adriano Spatafora, ch'esso chiamò *Pusillam domam*, ma grande quanto ogni altra e bella per le cose eminenti che vi erano. [...] Una testudine col motto FESTINALENTE, che nella testudine con l'ali che vola il gran Cosmo di Medici disse TARDE SED TUTO. E un'altra cosa simile in un marmo con due lumache e un putto sopra con una sferza col motto FESTINATE.³³

In questa guida delle meraviglie di Napoli, Capaccio descrive al Forestiero il museo antiquario e la collezione glittica del nobile Adriano Spadafora, archivista e archeologo: le lumache imbrigliate sono qui accostate a un'altra impresa di grande rilievo, riconducibile al medesimo seminario figurale. Si tratta della tartaruga con la vela di Cosimo I de' Medici, che, per quanto generalmente trascurata dalla trattatistica,³⁴ ha una notevole diffusione, popolando gli spazi tanto privati quanto pubblici della Firenze cosimiana. Nel Quartiere degli Elementi di Palazzo Vecchio, ovvero negli appartamenti del duca, affrescati da Gior-

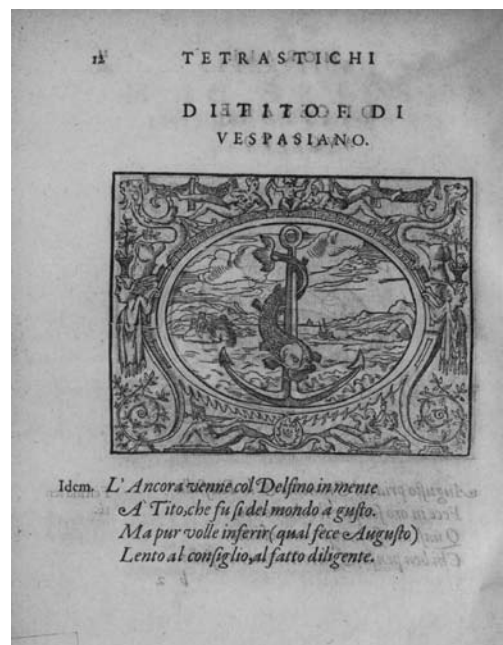
30. Waldemar DEONNA, *The Crab and the Butterfly: A Study in Animal Symbolism*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 17, 1/2 (1954), pp. 47-86. Cfr. anche Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 31-53: 47: «Già dalla mia giovinezza ho scelto come mio motto l'antica massima latina *Festina lente*, affrettati lentamente. Forse più che le parole e il concetto è stata la suggestione degli emblemi ad attrarmi. Ricorderete quello del grande editore umanista veneziano, Aldo Manuzio, che su ogni frontespizio simboleggiava il motto *Festina lente* in un delfino che guizza sinuoso attorno a un'ancora. L'intensità e la costanza del lavoro intellettuale sono rappresentate in quell'elegante marchio grafico che Erasmo da Rotterdam commentò in pagine memorabili. Ma delfino e ancora appartengono a un mondo omogeneo d'immagini marine; e io ho sempre preferito gli emblemi che mettono insieme figure incongrue ed enigmatiche come rebus. Come la farfalla e il granchio che illustrano il *Festina lente* nella raccolta d'emblemi cinquecenteschi di Paolo Giovio, due forme animali entrambe bizzarre ed entrambe simmetriche, che stabiliscono tra loro un'inattesa armonia».

31. Gabriele SIMEONI, *Sententiose imprese ... ridotte in rima*, In Lyone, Appresso Gulielmo Rouiglio, 1561, pp. 11-12.

32. Giulio Cesare CAPACCIO, *Delle Imprese*, In Napoli, Appresso Gio. Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1592, cc. Kk1r-v.

33. ID., *Il forastiero*, In Napoli, Per Gio. Domenico Roncagliolo, 1634, p. 855.

34. Nelle raccolte e nei trattati ha grande successo, invece, l'impresa del Capricorno, figurazione dell'ascendente astrologico dello stesso Cosimo, che si lega encomiasticamente alla figura di Augusto: cfr. Paolo GIOVIO, *Dialogo delle imprese*, cit., p. 71: «il giorno delle nozze sue io ne vidi molte fabricate da gentil'ingegni, ma sopra tutte una me ne piacque per esser molto accomodata a sua Eccellenza, la quale avendo per oroscopo e ascendente suo il Capricorno, che ebbe anche Augusto Cesare [...]».



6. Gabriele SIMEONI, *Le sententiose imprese ridotte in rima*, In Lyone, Appresso Gulielmo Rouiglio, 1561, p. 11.
© Österreichische Nationalbibliothek, 74.G.68.

7. Gabriele SIMEONI, *Le sententiose imprese ridotte in rima*, In Lyone, Appresso Gulielmo Rouiglio, 1561, p. 12.
© Österreichische Nationalbibliothek, 74.G.68.

8. Giulio Cesare CAPACCIO, *Delle Imprese*, In Napoli, Appresso Gio. Giacomo Carlino, & Antonio Pace, 1592,
c. Kk1r. © Österreichische Nationalbibliothek, 74.G.61.

gio Vasari secondo i progetti di Vincenzio Borghini, il soffitto e le tre pareti della Sala degli Elementi sono dipinti con le allegorie dell'Aria, dell'Acqua, del Fuoco e della Terra: proprio quest'ultima, l'Allegoria della Terra, raffigura l'*Offerta delle primizie a Saturno*. Ai piedi del dio dell'età dell'oro sta il Capricorno, segno astrologico-encomiastico dello stesso Cosimo, e sulla destra dell'animale, in primo piano e di schiena, emerge dall'acqua una Fortuna con i capelli lunghi sulla fronte e la vela, con una tartaruga in braccio. È lo stesso Vasari, nei suoi *Ragionamenti*, presentati in forma di dialogo tra il pittore e don Francesco de' Medici, figlio del granduca e di Eleonora di Toledo, a spiegare con precisione il significato dell'invenzione:

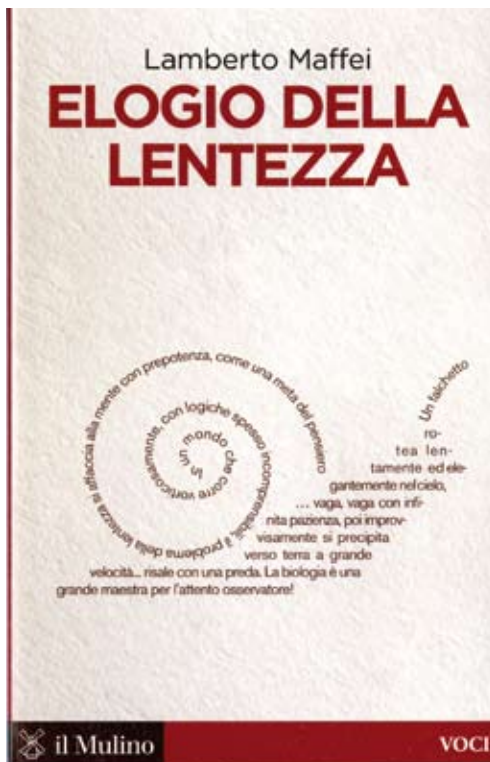
G. Questa femmina grande, che surge del mare ignuda fino a' fianchi con quel crino di capelli che gli vola davanti la faccia, e tiene con la sinistra quella gran vela, e con l'altra quella testuggine smisurata di mare, sapete che cosa ella è? P. Io non la conosco, ma ditemelo. G. È la Fortuna di Sua Eccellenza, quale, per obbedire a Saturno, pianeta suo, gli presenta la vela e la testuggine, impresa di Sua Eccellenza, dimostrando che con la natura e tardità del cammino di questo animale, e la velocità che fa andare i legni nelle acque, la vela, nel mare delle difficoltà, e l'essere Sua Eccellenza temperato, sempre riuscire con buona fortuna in tutte le imprese del suo governo.³⁵

Composti tra il 1557 e il 1567, ma stampati postumi da Filippo Giunti nel 1588, i *Ragionamenti* sono una guida attenta e minuziosa ai cicli di Palazzo Vecchio e ai loro contenuti.³⁶ Per quanto inevitabilmente encomiastiche, le parole di Vasari sembrano centrare il carattere di Cosimo che, in una lettera al figlio Francesco, rende esplicita la necessità di agire con efficacia e risolutezza, solo dopo aver meditato attentamente.³⁷ Nelle intenzioni di Cosimo, questo principio prudenziale non è solo una convinzione etica, espressione del temperamento individuale, ma anche un chiaro e consapevole progetto politico. La rappresentazione impresistica di questa strategia di governo assume ancora più forza negli ambienti pubblici, più strettamente connessi all'esercizio del potere, dove agiscono strategie retoriche intensificate dal gioco di richiami, di rispecchiamenti, di ridondanze performative. È il caso, ad esempio, della Sala dei Cinquecento, dove l'impresa della tartaruga non compare solo nelle decorazioni parietali, ma anche nei cassettoni del soffitto, come in quello dello *Studio della presa di Siena*: gli autori, Giorgio Vasari e Giovanni Stradano, rappresentano Cosimo attento all'analisi delle piante, delle fortificazioni e dei modelli della città, circon-

35. Giorgio VASARI, *Giornata prima, Ragionamento I: Sala degli Elementi*, in *Ragionamenti*, a c. di Gaetano Milanese, Firenze, Sansoni, 1973, p. 32.

36. Cfr. Elizabeth McGRATH, «Il senso nostro»: *The Medici Allegory applied to Vasari's Mythological Frescoes in the Palazzo Vecchio*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981)*, a c. di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1985, pp. 117-134.

37. Archivio Mediceo del Principato, f. 327, c. 11: «Il fatto che ci dispiace è questo, che tu acquisti nome appresso del universale d'essere persona che sei più atta a esser governato che da governare; se tu considererai quello che importa questo nome a un principe, tu scorgerai che non significa altro che il non essere buono a nulla, perché chi ha a governare non ha bisogno di farlo, ma non solo mostrare con li effetti e con ogni dimostrazione che a questo non vuol compagni né altro, salvo l'udire quelli che piglia per consiglieri, li quali uditi, egli ha da esser quello che con il suo iuditio sappia scerre il meglio, che a tutti apparisca che egli lo fa e lo sa fare».



9. Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Lugduni, Apud Guliel. Rouilium, 1550, p. 133.
© Österreichische Nationalbibliothek, 74.G.87.

10. LUCIANO DI SAMOSATA, *I dilettevoli dialogi*, In Vineggia, Per Nicolò di Aristotile Libraro detto Zoppino, 1529, c. 25v.
© München, Bayerische Staatsbibliothek, A.gr.b. 2213.

11. Lamberto MAFFEI, *Elogio della lentezza*, Bologna, il Mulino, 2014, frontespizio.
Per gentile concessione della casa editrice.

12. OZMO (Gionata Gesi), *Festina lente* (tatuaggio).

dato dalle iconologie della Pazienza, della Vigilanza, della Prudenza e del Silenzio. Ai lati dell'ottagono, quattro tartarughe con la vela riassumono e suggeriscono sinteticamente quanto l'invenzione articola e descrive analiticamente attraverso le disposizioni morali e intellettuali del duca: il successo dell'impresa bellica dipende da un'attenta valutazione, dalla capacità del sovrano di usare prudenza e di agire poi con forza. Non sono però solo i luoghi ufficiali del potere a entrare in una composizione così serrata di significati. La tartaruga con la vela è sostituto metaforico della presenza di Cosimo, diviene *imago agens* capace di imporre all'attenzione e far ricordare la prudenza del principe in una riverberazione di senso nelle architetture cittadine. Ciò che sembra semplicemente far parte dell'aspetto bizzarro della facciata manierista della Grotta Grande del Giardino di Boboli, ciò che si inserisce fra le concrezioni di Bernardo Buontalenti, non è altro che la virtù del sovrano; sopra il portale ad arco di Palazzo Grifoni, sullo zoccolo su cui si imposta la serliana, la tartaruga con la vela, accompagnata dal capricorno e dalla coppia di ancore, è sia segno della devozione di Ugolino Grifoni, segretario di Cosimo, al proprio patrono sia prova, pubblicamente evidente, dell'origine del beneficio ricevuto.³⁸

In questa serie di significanti, articolati intorno agli attributi ossimorici delle rappresentazioni figurative, geroglifiche e simboliche, prende forma e sostanza un mito ideale. Fin dall'antichità classica la maturità dell'azione, la valutazione dell'agire attento ed efficace non si limita all'azione politica, ma coinvolge profondamente l'ambito morale della prudenza. Da Platone (*Protagora*, 318E-319A) ad Aristotele (*Etica Nicomachea*, VI, 10, 1142b), l'*eubulia*, prossima alla saggezza, è intesa come corretta deliberazione, distinta dalla perspicacia e dal buon senso, che dopo la riflessione conduce alla rapida applicazione pratica.³⁹ Cicerone assegna alla prudenza la memoria, l'intelligenza e la provvidenza: egli interpreta, dunque, questa virtù secondo una tripartizione che dipende dalla dimensione temporale delle facoltà intellettuali che vi sono coinvolte.⁴⁰ E attingendo abbondantemente alla riflessione classica, la sottile analisi di Tommaso d'Aquino sottolinea la natura ancipite della prudenza che pertiene tanto alla sfera conoscitiva e intellettuale, quanto a quella operativa e pratica. È mia impressione, così, che l'elaborata partizione della prudenza proposta nella *Summa Theologiae*, riflesso e combinazione di questa duplicità filosofica, trovi una traduzione sintetica e una figurazione efficace nella concisione della formula proverbiale e dell'immagine simbolica. Da un lato, l'elaborazione memoriale del passato, l'interpretazione dell'opportunità presente, la buona disponibilità a prendere in considerazione una grande varietà di dettagli per una corretta valutazione nel futuro, la capacità di congetturare bene sulla base della propria esperienza, come pure, dall'altro, la previdenza, la circospezione e la cautela per il successo dell'azione, riguardano tanto il

38. Secondo lo stesso principio retorico e simbolico funzionano i graffiti vasariani delle imprese ducali e degli stemmi medicei sul palazzo ottenuto da Antonio Ramirez de Montalvo, cameriere di Cosimo e coppiere di Eleonora di Toledo.

39. Sull'intera questione, cfr. Edgar WIND, «La maturità è tutto», in *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 121-140.

40. CICERONE, *De inventione*, II, LIII, 160: «Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia. Partes eius: memoria, intellegentia, providentia. Memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt; intellegentia, per quam ea perspicit, quae sunt; providentia, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum est».

problematico connubio di pensiero e volontà pratica, quanto l'armonizzazione dell'articolata ponderazione secondo le facoltà intellettuali che si realizzano nella dimensione temporale.⁴¹ Credo, però, che nella «illimitata varietà di immagini»⁴² di cui ho provato a dare una rapida esemplificazione, la tartaruga con la vela renda iconograficamente evidente un'ulteriore caratteristica, contribuisca a suggerire con particolare evidenza una specifica sfumatura di significato. Tra le pagine della raccolta di Alciato, la *pictura* dell'emblema *In Occasionem* mostra una figura con i capelli lunghi sulla fronte e calva sulla nuca, con i piedi alati su una ruota, grazie alla quale riesce a muoversi sopra le onde, mentre il corto drappo posato sulle spalle si apre come una vela (fig. 9). Nell'epigramma ecfrastrico, la statua dell'Occasione di Lisippo spiega in un dialogismo la sua natura e i suoi attributi all'osservatore che gliene chiede conto: l'Occasione, il *Kairós*, «*capti temporis articulus*», è il momento opportuno che riesce a muoversi rapido e inafferrabile sui suoi talari, che deve essere, di necessità, colto senza esitazione quando si presenta, afferrando il ciuffo sulla fronte, dato che non ci sarà una seconda possibilità.⁴³ Gli attributi della circostanza propizia, veloce e imprevedibile, mettono l'emblema in stretta relazione con il celebre affresco mantovano dell'*Occasio et Poenitentia* (1500 ca), attribuito alla cerchia di Mantegna, in cui si rimodula il motivo del *FESTINA LENTE*: la Penitenza, saldamente appoggiata su un basamento, tempera la corsa di un uomo verso l'Occasione, posta su un'instabile sfera, con i piedi alati, le vesti mosse e la nuca calva.

È opportuno osservare, tuttavia, che l'emblema alciatino è rubricato sotto il *tòpos* della FORTUNA: è l'indizio, rilevante, di una combinazione iconografica tra il motivo dell'Occasione e quello della Fortuna che si realizza già dal tardo umanesimo.⁴⁴ La rappresentazione dell'Occasione e della Penitenza diviene così equivalente a quella di un'altra coppia antitetica, la Fortuna e la Virtù, che articola un principio concettuale assai prossimo, un nucleo morale parimenti connesso alla rapidità dell'azione e alla lentezza della prudenza (fig. 10). Se punti di contatto, attributi comuni tra l'Occasione e la Fortuna sono già definiti nella letteratura epigrammatica ellenista, colpisce osservare che la vera e propria fusione, concettuale e figurativa, tra questi due tipi simbolici, si realizza proprio attraverso l'attributo della vela, e in contesto fiorentino. Sulla tavola 48 dell'*Atlante warburgiano*, infatti, compare la Vela della Fortuna, impresa di Giovanni Rucellai e stemma della famiglia:⁴⁵ la

41. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae q. 48 co.: «*Quorum octo quinque pertinent ad prudentiam secundum id quod est cognoscitiva, scilicet memoria, ratio, intellectus, docilitas et solertia, tria vero alia pertinent ad eam secundum quod est praeceptiva, applicando cognitionem ad opus, scilicet providentia, circumspectio et cautio*».

42. Edgar WIND, «*La maturità è tutto*», cit., p. 122.

43. Andrea ALCIATO, *Emblemata*, cit., p. 133. Sulla tradizione del motivo, cfr. Silvia MATTIACCI, *Da Kairos a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, a c. di Lucio Cristante e Simona Ravalico, Trieste, EUT, 2011, IV, pp. 127-154.

44. Cfr. Frederick KIEFER, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, in «*The Journal of Medieval and Renaissance Studies*», 9,1 (1979), pp. 1-27; e cfr. anche Rudolf WITTKOWER, *Patience and Chance: The Story of a Political Emblem*, in «*Journal of the Warburg Institute*», 1,2 (1937), pp. 171-177; James S. BAUMLIN, *Ciceronian Decorum and The Temporalities of Renaissance Rhetoric*, in *Rhetoric and Kairos. Essays in History, Theory, and Praxis*, a c. di Philip Sipiora e James S. Baumlín, Albany, State University of New York Press, 2002, pp. 138-164; Simona COHEN, *Kairos/Occasio – Vicissitudes of Propitious Time from Antiquity to the Renaissance*, in *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 199-243.

45. Aby WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di Martin Warnke, ed. it. a c. di Maurizio Ghelardi, Torino,

vela è il segno dell'attività mercantile, «allegoria [...] del successo sociale ed economico del committente che, anche sul piano concreto, con vele, imbarcazioni, aveva a che fare per i suoi commerci». ⁴⁶ Nell'*Epistola de fortuna vulgaris* che Marsilio Ficino indirizza proprio a Giovanni di Paolo, il filosofo spiega come i «rimedi o nulla o poco giovano» per affrontare la fortuna che è «senza riparo»; e, tuttavia, ci sono degli individui che riescono a non subirne gli assalti negativi: «quando dall'altra parte mi rivolgo nella mente l'opere di Giovanni Rucellai et d'alcuni altri, a' quali la prudentia è regola ne' loro effetti, veggo le cose venture essere antivedute, et alle vedute posto riparo». ⁴⁷ Che sia legata o meno a questa riflessione ficiniana, l'impresa della vela diviene il segno evidente ed eloquente della capacità prudenziale di affrontare i movimenti rapidi della Fortuna, in una sorta di *coincidentia oppositorum* neoplatonica. In una tradizione filosofica e politica fiorentina che non trascura, in mezzo alle vicissitudini politiche, proprio il ruolo nodale di questo «arbitre della metà delle azioni nostre», ⁴⁸ Cosimo pare ereditare dall'avo Giovanni Rucellai quella vela, che diviene così, non solo segno della rapidità dell'azione che segue il pensiero, ma anche della prudenza che affronta le avversità di fortuna.

La concisione, verbale e simbolica, del FESTINALENTE traduce una riflessione lunga e articolata, che riguarda da vicino la complessa consapevolezza dell'uomo di fronte al tempo dell'esperienza e del pensiero; pensiero che, a sua volta, come spiega Lamberto Maffei, può essere rapido o lento:

Vi sono ovviamente rapporti stretti tra il sistema rapido e il sistema lento. Il primo fornisce informazioni al secondo che le incamera in memoria per servirsene nelle funzioni sue proprie, o all'istante o in tempi successivi, anche lontani da quelli in cui l'informazione è stata acquisita. Il sistema lento ha pure influenze su quello rapido, relativamente alla modulazione della sua velocità e alla salienza dell'informazione [...]. ⁴⁹

E come un geroglifico che condensa intuitivamente il senso dell'argomentazione, sulla copertina dell'*Elogio della lentezza* di Maffei, compare una lumaca, disegnata con alcune frasi tratte dal primo capitolo del libro (fig. 11). Mi pare che in questo calligramma, applica-

Aragno, 2002, tav. 48, pp. 88-89.

46. Seminario Mnemosyne. ClassicA Iuav, *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, in «Engramma», 92 (2011).

47. Marsilio FICINO, *Supplementum Ficinianum*, a c. di Paul O. Kristeller, Firenze, Olschki, 1937, II, pp. 169-173: 170. E cfr. F. KIEFER, *The Conflation of Fortuna and Occasio*, cit.; Edgar WIND, *Platonic Tyranny and the Renaissance Fortuna. On Ficino's Reading of Laws, IV, 709A-712A*, in *The Eloquence of Symbols*, cit., pp. 86-93; Francesca CAPPELLETTI, *Festina lente: fortuna, prudenza e fama nell'emblematica del Cinquecento*, in *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, a c. di Francesca Cappelletti e Gerlinde Huber-Reinech, Berlin, Mann, 1997, pp. 74-82.

48. Il pensiero va chiaramente al capitolo XXV del *Principe* intitolato, *Quantum Fortuna in rebus humanis possit et quomodo illi sit occurrentis*, ma anche al meno noto capitolo dell'*Occasione*: cfr. Niccolò MACHIAVELLI, *Il Principe*, a c. di Mario Martelli, Roma, Salerno, 2006, pp. 300-310: 302; ID., *Dell'Occasione*, in *Opere. IV Scritti letterari*, a c. di Luigi Blasucci, Torino, UTET, 1989, pp. 353-355.

49. Lamberto MAFFEI, *Elogio della lentezza*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 64-65. Cfr. Paolo GERVASI, *Fine della lentezza*, in «Doppiozero», 20 febbraio 2015, <www.doppiozero.com/materiali/bioslogos/fine-della-lentezza>.

zione del *FESTINA LENTE*, il segno grafico con cui si rappresenta il guscio della lumaca serve a suggerire un'idea di velocità che non solo si pone in opposizione alla lentezza dell'animale, ma soprattutto in antitesi tanto alla decifrazione dei grafemi che compongono la spirale stessa, ossia alla lentezza dell'atto di lettura, quanto alla comprensione del messaggio: «In un mondo che corre vorticosamente, con logiche spesso incomprensibili, il problema della lentezza si affaccia alla mente con prepotenza, come una meta del pensiero». ⁵⁰ Il vortice del guscio, apparentemente incomprensibile nell'osservazione veloce, impone perciò la lentezza del pensiero e della decodifica.

Dal Rinascimento in poi, il *FESTINA LENTE* ha ben conosciuto quella diffusione capillare e multiforme auspicata da Erasmo. E ancor oggi, la necessità di riassumere nell'immagine, più facilmente leggibile, il senso profondo e contraddittorio del proverbio si rivela in un segno di identità che recupera e aggiorna la significazione impresistica (fig. 12), in un consiglio visibile che ricorda costantemente di agire secondo il tempo del pensiero. ⁵¹

50. Ivi, p. 12.

51. Sui rapporti tra tatuaggio ed emblematica, cfr. Sabine MÖDERSHEIM, *Skin Deep – Mind Deep. Emblematics and Modern Tattoos*, in *Emblems from Alciato to the Tattoo. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996*, a c. di Peter M. Daly, John Manning e Marc van Vaeck, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 309-333.

FABRIZIO BONDI

Vedere la ragion di Stato

Visualizzazioni secentesche di un concetto politico

1. Le ragioni della bacchetta

Vorrei prendere in considerazione in questa sede alcuni casi di ‘visualizzazione’ della ragion di Stato, rintracciabili nell’*Iconologia* di Cesare Ripa e in due poemi del Seicento.¹ È noto come questo concetto politico, per la prima volta organicamente elaborato dal gesuita Giovanni Botero in un celebre trattato del 1589, sia centrale nella cultura non solo seicentesca. Nata verosimilmente dalla necessità di elaborare in clima controriformistico la scandalosa innovazione apportata dalla teoresi machiavelliana, la ragion di Stato e tutte le sue implicazioni morali e ‘tecniche’ occuperanno il pensiero politico anche per i secoli a venire. Tuttavia essa appare ossessionare particolarmente i teorici del XVII secolo, tanto da giungere a identificarsi, talvolta, col concetto stesso di politica. Di più: la ragion di Stato – con il suo fosco corredo di manovre occulte, torbidi delitti e complicate geometrie di forze all’interno delle Corti e tra gli Stati – sembra dominare non solo il pensiero, ma anche propriamente l’*immaginario* di quel secolo.²

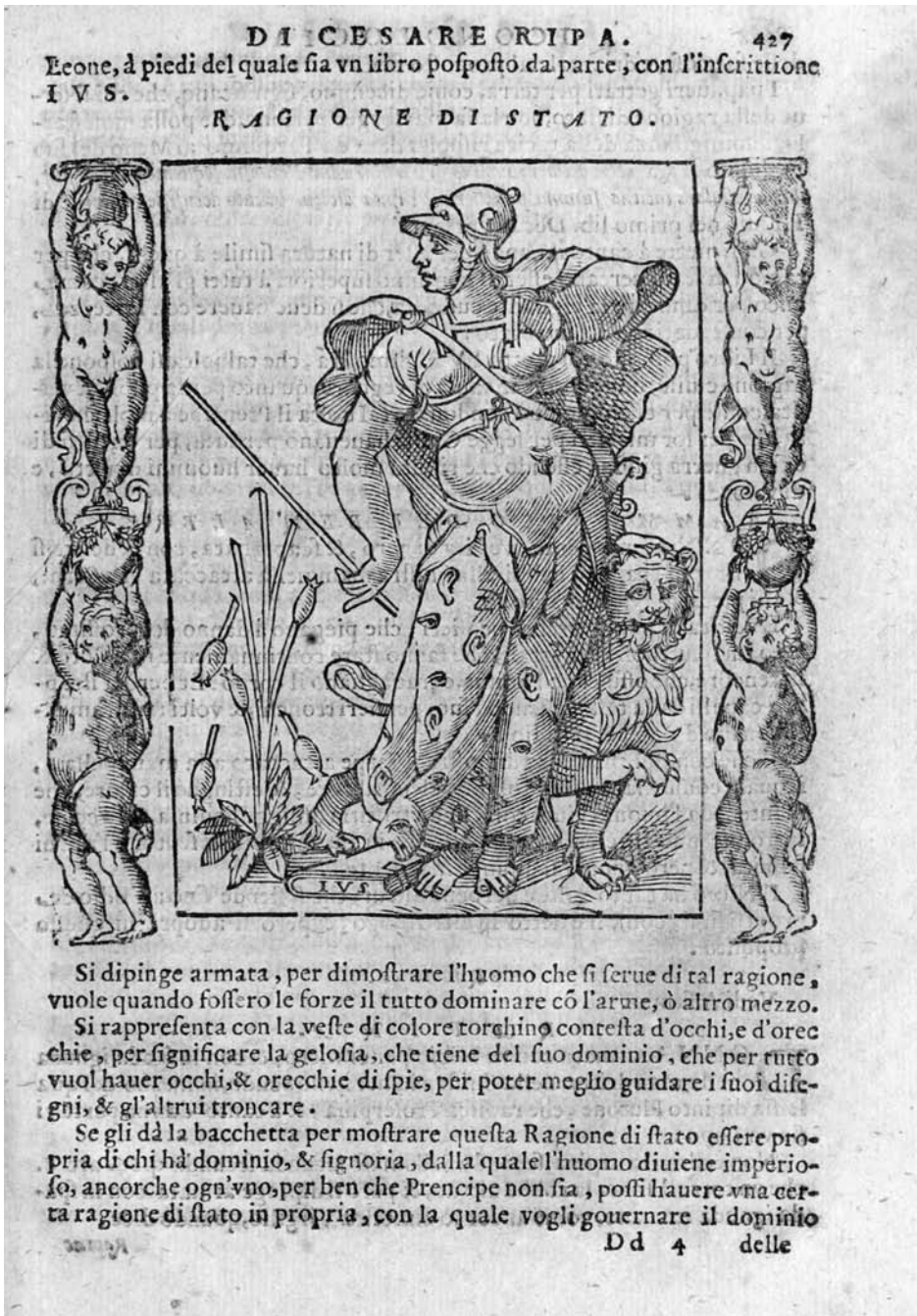
Quale prova migliore di ciò il ritrovarla nel principale manuale dell’immaginario simbolico del tempo, vale a dire l’*Iconologia* di Cesare Ripa? Il prontuario del Ripa era indirizzato, ovviamente, in primo luogo ai pittori e più in generale a coloro che praticavano le arti visive e plastiche, ma di certo vi ricorrevano anche gli scrittori, soprattutto qualora volessero con vivide ecfraresi far agire personaggi allegorici nelle loro opere.³ Ecco come il Ripa ci presenta la ragion di Stato nella sua *Iconologia*:

Donna armata di Corazza, Elmo, e Scimitarra. Sotto l’armatura porterà una traversina di colore torchino riccamata tutta di occhi e d’orecchie; con la destra mano terrà una bacchetta, con la

1. Le personificazioni letterarie del concetto politico di cui mi occuperò in questa sede erano già state segnalate, come prevedibile, da Benedetto CROCE nella sua *Storia della età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e letteratura – Vita morale*, Bari, Laterza, 1946², pp. 79-80. Riprendo qui uno dei ‘sentieri interrotti’ durante il lavoro preparatorio da me svolto per il volume *Il principe per emblemi. Letteratura e immagini del politico tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2016, al quale rimando peraltro anche per qualche suggerimento bibliografico sulla ragion di Stato (cfr. ivi, pp. XIX-XX e *passim*). A sua volta, il libro deriva da una tesi di dottorato realizzata sotto la guida di Lina Bolzoni e discussa una decina di anni fa, ma il mio trafficare con scritte e immagini della politica risale a una data ancora più antica. Rimane aperta la questione, tuttavia, se abbia le carte in regola per parlare di ragion di Stato uno che, come lo scrivente, col potere ha sempre avuto «vincoli puerili» (per riprendere una formula di Pier Paolo Pasolini).

2. Per il concetto di immaginario mi rifaccio a Slavoj ŽIŽEK, *L’epidemia dell’immaginario*, Roma, Meltemi, 2004, ma con il necessario correttivo apportato da Marco Senaldi nell’intelligente postfazione, che distingue tra Immaginario come problema sovrastorico, in senso hegeliano e/o psicanalitico, e immaginario come prodotto dei *media* (il quale ultimo non smette però, in senso McLuhaniano, di modificare il primo e dunque il mondo).

3. Ciò era del resto stato previsto da Ripa che, nel frontespizio della prima edizione (1593) affermava essere la sua opera «non meno utile che necessaria a’ Poeti, Pittori, et scultori»; mio il corsivo. Sulla fortuna letteraria dell’*Iconologia*, ancora pochissimo esplorata, v. Sonia MAFFEI, *Introduzione* a Cesare RIPA, *Iconologia*, a c. di Sonia Maffei. Testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, pp. CVIII-CXII.



1. Iconologia, ouero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare RIPA perugino, [...] di nuouo reuista, et dal medesimo ampliata di 400 e più imagini, et di figure d'intaglio adornata, In Roma, Appresso Lepido Facij, 1603, p. 427, © The Paul Getty Institute Library.

quale mostri di dare un roverscio dal lato destro, ove siano alcuni papaveri, i maggiori de' quali si mostrerà, con l'atto sopradetto della bacchetta, che siano da essa rotti e gettati i capi per terra, vedendosi rimasto solo il gambo intiero. Terrà la sinistra mano appoggiata sopra la testa d'un [427] Leone, a' piedi del quale sia un libro posposto da parte, con l'inscrizione «IVS».⁴

Se l'attribuzione del sesso femminile alla figura è legata al 'genere' del nome (più difficile vederci un legame con il carattere negativo assegnato all'epoca alla donna), tra le armi ad essa attribuite è forse notevole il tocco esotico-turchesco rappresentato dalla scimitarra (ci torneremo). Dal punto di vista della simbologia, dice Ripa che essa «si dipinge armata, per dimostrare l'uomo che si serve di tal ragione vuole, quando fossero le forze, il tutto dominare con l'arme o altro mezzo».⁵ Il porre la forza come base dell'esercizio del potere politico è il primo carattere, dunque, della ragion di Stato. La «traversina di colore torchino riccamata tutta di occhi, e d'orecchie», debitrice dell'iconografia del mitico Argo, rimanda ai servizi che oggi chiameremmo di spionaggio dei quali il principe nell'età della ragion di Stato si deve servire, per avere il pieno controllo del suo territorio e per captare gli umori e le intenzioni di sudditi, alleati e nemici.⁶ Allo spionaggio è naturalmente attribuita una sfumatura morale negativa, di slealtà nella condotta dei maneggi di Stato interni ed esterni.

Il colore turchino è più difficile da spiegare: forse rimanda al colore della veste nella voce 'capostipite', cioè RAGIONE (n. 321.I), della quale «dipingesi di color celeste il vestimento, perché la ragione deve sempre conformarsi col Cielo et avere splendore e chiarezza».⁷ La trasparenza di questo cielo, forse, diventa qui sintomo di un controllo sempre possibile: il *medium* aereo della Fama è ora formicolante di organi di senso pronti a captare i messaggi.

E la «bacchetta»?

Se gli dà la bacchetta per mostrare questa Ragione di stato essere propria di chi ha dominio e signoria, dalla quale l'uomo diviene imperioso, ancorché ogn'uno, per ben che Principe non sia, possi avere una certa ragione di stato impropria, con la quale vogli governare il dominio [428] delle sue cose e drizzarle al proposto fine.

Dunque tale bastoncello o verghetta era inteso quale simbolo del potere non solo o non tanto principesco e reale (ci sarebbe stato, in questo caso, uno scettro⁸) ma anche di quello che ognuno esercita sulle «sue cose», a testimonianza della pervasività con cui il concetto di ragion di Stato esce dall'ambito specifico del regnare per arrivare alla vita di ciascun

4. Ivi, p. 504. Il commento (e forse *pour cause*) oltre ad offrire pochissimi riferimenti iconografici (uno, molto generico, al leone come simbolo dello Stato) non segnala fonti letterarie (tranne quella liviana, per cui v. *infra*) che pure potrebbero essere rintracciate (un simile compito esula però dai confini che mi sono assegnato in questa sede). La voce 'Ragion di Stato' non compare nella prima edizione dell'opera, ma viene inclusa nel manuale ripiano a partire dall'edizione ampliata, e per la prima volta dotata di «Figure d'intaglio», edita a Roma nel 1603.

5. Ivi, pp. 504-505.

6. «Si rappresenta con la veste di colore torchino contesta d'occhi e d'orecchie per significare la gelosia che tiene del suo dominio, che per tutto vuole aver occhi et orecchie di spie per poter meglio guidare i suoi disegni e gl'altrui troncare» (*ibid.*, p. 505).

7. Ivi, p. 502.

8. Cfr. *ivi*, p. 504, numero 321.3.

individuo, quasi a farsi norma generale dell'agire.⁹ Il concetto dunque viene ad affiancarsi se non proprio talvolta a sovrapporsi a quello più ampio di politica, per cui Giulio Cesare Capaccio poteva parlare di una «politica dell'anima».¹⁰ Il fenomeno non era però ignoto ad altri paesi europei, benché l'Italia ne rimanesse un laboratorio privilegiato.

Nel suo celebre *Volpone*, ad esempio, il grande Ben Jonson avrebbe affidato – in un periodo di poco successivo all'elaborazione ripiana¹¹ – proprio a un caricaturale Sir Politic (Would-Be) il compito di farsi simbolo animato, sull'affollata scena teatrale giacobita, di questo fenomeno di 'privatizzazione' della ragion di Stato. Sir Politic si reca in visita a Venezia per assecondare le smanie modaiole della moglie, e tuttavia è ben deciso ad approfittare della città 'politica' *par excellence*¹² per esercitare quell'arte dell'osservazione e della decifrazione nella quale ritiene di eccellere. Dopo essersi reso ridicolo agli occhi di Peregrin con interpretazioni politico-dietrologiche di recenti (e dubbi) prodigi inglesi, egli dichiara con falsa modestia di non sapere proprio tutto, ma di intendersi

[...] di varie cose; ho la passione
di annotare, osservare: benché io viva in disparte
libero dal grande fiume dell'azione,
seguo però, *per mio uso privato*, la corrente,
il passar delle cose; e so come montano
e come calano le maree di uno stato.¹³

Nell'atto IV, poi, Sir Politic avrà cura di impartire utili precetti al compatriota, norme di prudenza da seguire nel suo soggiorno italiano: non fidarsi di nessuno, dissimulare sempre, non dire mai la verità, professarsi indifferente in materia di religione o al massimo adottare a riguardo le teorie di «Nick Machiavel» e «Monsieur Bodin». Quindi, gli assorderà le orecchie con spropositati 'consigli' tecnici da lui architettati per il governo veneziano, in cui si mischiano ambizioni di statista e basse mire commerciali: finendo, sintomaticamente, con un piano per vendere lo Stato lagunare al Turco! Per disgrazia di Peregrin egli non ha con sé il memoriale relativo; in compenso, sotto giuramento di totale segretezza, gli mostra il suo diario. La minuzia dell'osservazione, della notazione e del calcolo che stava per assumere la nuova scienza politica in procinto di farsi tecnica di governo delle cose e degli uomini dilaga (almeno nell'immaginario, nell'illusione dei mille *would-be*, o *wanna-be* esperti politici) fino ai più spiccioli affari del privato, feno-

9. Cfr. José Antonio MARAVALL, *La cultura del barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 203.

10. Cfr. F. BONDI, *Il principe*, cit., p. 138.

11. La commedia *Volpone* è del 1606. Il testo in seguito sarà sempre citato dall'edizione seguente: BEN JONSON, *Volpone*, a c. di Franco Marengo, trad. di Flavia Marengo, Venezia, Marsilio, 2003.

12. Marengo afferma nella sua introduzione che «Venezia era per il Seicento inglese il luogo canonico della fortuna commerciale e della sagacia politica, ma anche del lusso arrogante, della spietatezza dei rapporti, dell'onnipresenza delle spie», descrivendo poi la «coppia di nobilastri inglesi approdati alla Serenissima, lui per curiosare da intrigante credulone» (FRANCO MARENCO, *Introduzione* a B. JONSON, *Volpone*, cit.). Secondo il commento, il personaggio di Sir Politic potrebbe essere ispirato alla figura di John Florio, amico di Sarpi e conoscitore dell'Italia.

13. B. JONSON, *Volpone*, cit., p. 127; mio il corsivo.

meno di cui Jonson dà conto con comicità *verve*. Ecco Peregrin che legge un estratto del diario:

Si può mica vedere? Che c'è qui? «*Notandum*: un topo si è rosicchiato i legacci dei miei speroni; pazienza, ne ho messi di nuovi e sono uscito, ma prima ho gettato tre fave oltre la soglia. *Item*, sono andato a comprare due stuzzicadenti, e uno l'ho subito schiantato nel discutere della ragion di stato con un mercante olandese. [...]».¹⁴

Lo stesso Ripa sottolineava cautamente l'«improprietà» (cfr. *supra*) di una tale estensione del concetto, riportandolo prontamente a un contesto regale, benché proiettato nel passato. Coerentemente con il contemporaneo affermarsi della 'politica storica', già ampiamente praticata dallo stesso Machiavelli, un *exemplum* offerto dall'Antichità viene in Ripa incorporato nella sfera atemporale del simbolo:

I papaveri gettati per terra, come dicemmo, significano che chi si serve della ragione di stato, non lassa mai sorgere persona che possa molestarlo, a somiglianza della tacita risposta data da Tarquinio al Messo del suo Figliuolo: «*Rex vero deliberabundus in ortum aedium transit, sequente nuncio filii, ibi inambulans tacitus summa papaverum capita dicitur baculo decussisse*»; parole di Tito Livio nel primo lib., Decade prima.¹⁵

Ripa evidentemente teneva a questo particolare se, nella *errata corrige* alle immagini contenute nell'edizione del 1603, egli si preoccupa di sottolineare l'errata resa del movimento del braccio attribuito alla personificazione (fig. 1). Il gesto di Tarquinio, che sopravvive oggi nel *cliché* «alti papaveri» a significare genericamente personaggi altolocati o potenti, verrà registrato anche da Emanuele Tesauo nel suo *Cannocchiale aristotelico*:

Tragica e gravissima METAFORA DI PROPORZIONE, fu quella di Tarquinio il Superbo, agli Ambasciatori del Figliuolo, iti a lui per consiglio dalla Città de' Gabii; dove simulando era fuggito. Peroché, senza risponder lor cosa niuna, passeggiando per il giardin pien di Fiori, andò con la verga troncando i *Papaveri*, che sopra gli altri Fiori alzavano il capo. Volendo dire: *Dite a mio figliuolo, che uccida i capi della Repubblica: et la Città sarà nostra*. Eccoti una Metafora politica in *Fatto*, et non in Voce.¹⁶

L'impressione di tragicità che il gesto di Tarquinio suscitava in Tesauo è confermata dal suo utilizzo in un passo del dramma *Ermegildo*, all'interno di una battuta in cui il re

14. Fondamentali le notazioni a proposito di questi passi in Marshall McLuhan, *La Galassia Gutenberg*, Roma, Armando, 2011, pp. 259-262.

15. C. RIPA, *Iconologia*, cit., p. 505.

16. Emanuele TESAUO, *Il Cannocchiale aristotelico*, ristampa anastatica dell'edizione Zavatta (Torino 1670), Cuneo, Edizione Artistica Piemontese, 2000, p. 612.

Leovigildo è impegnato a discutere col sacerdote Cherinto importanti scelte politiche, in un momento in cui la saldezza del suo stato è minacciata da molte parti. Ad esempio dallo strapotere dei nobili:

Che seben simulando ho presta omai
di Tarquinio la verga a' fiori eccelsi;
Regno intanto non è questo mio Regno,
ma di aristocrazia misto governo [...].¹⁷

Non a caso il sintagma «ragion di Stato» comparirà poco dopo, quando il re argomenterà la necessità per i sovrani di agire diversamente da come la morale e il cuore dettano loro, cioè nel caso specifico in relazione all'esilio del figlio e all'inizio della guerra.

Anche l'elemento iconografico del leone viene in un primo momento associato al concetto tipicamente secentesco dell'impartecipabilità del potere: «Gli si mette a canto il Leone, per esser di natura simile a quelli, che per ragion di stato cercano esser di continuo superiori a tutti gl'altri», ma affiancando a questo rilievo un significativo correttivo: «come anco per dinotare la vigilante custodia, che si deve havere con fortezza per la conservatione del suo Stato»¹⁸.

Anche la sospensione della *ratio* giuridica ordinaria operata per/dalla ragion di Stato è declinata in una forma ormai lontana dall'originaria dimensione instaurativa dello «stato di eccezione» o d'emergenza, ma piuttosto in un'ottica in cui questi ultimi tendono a diventare 'regola' di governo:¹⁹

Il libro posposto col motto IUS, dimostra, che talvolta si pospone la ragione civile, non tanto per causa di regnare, quanto per la publica utilità, come per essemplio può condonare tal volta il Prencipe a molti la vita, che per lor misfatti per legge Civile havevano perduta, per servirsi di essi in guerra giusta, essendo che risulta molto haver huomini di virtù, e di valore.

2. La ragion di Stato in conclave

Indubitabile l'influenza dell'*Iconologia* di Ripa sulla descrizione della ragion di Stato offerta da Francesco Bracciolini nel suo poema storico ed insieme allegorico *L'Elettione di Urbano VIII* (1628), leggibile oggi in un'esemplare edizione preparata da Luana Salvarani, che ha appunto ravvisato nel complesso, pluriprospettico progetto del poema braccioliniano un vero e proprio anti-*Adone*, così come in generale, nel *milieu* culturale barberiniano

17. ID., *Ermegildo*, a c. di Pierantonio Frare e Michele Gazich, Roma, Vecchiarelli, 2002. I commentatori fanno giustamente notare come si abbia qui la prima occorrenza nella tragedia del verbo 'simulare', e la sua connessione con la ragion di Stato. Il nesso di quest'ultima con il teatro tragico del XVII secolo è stato messo in luce da Foucault e Benjamin, sulla scorta dei quali tento un'analisi di due tragedie tesauriane in F. BONDI, *Il principe*, cit., pp. 311-334.

18. Forse un ricordo dell'emblema alciatino intitolato appunto *Vigilantia et custodia*.

19. Fenomeno che anche la politica nostra contemporanea, del resto, conosce bene.

no, Francesco venne investito del compito di incarnare una sorta di anti-Marino. E come Marino aveva fatto, nel suo *Adone*, un uso disinvolto e ‘creativo’ delle immagini di Ripa²⁰ (ad esempio nella descrizione del Piacere e dei Cinque Sensi), a maggior ragione doveva servirsene Bracciolini, che di personificazioni allegoriche ne aveva profuse, nel suo poema, senza risparmiarsi.²¹

Bracciolini, nel canto XXI (ottava 11), mostra la ragion di Stato seminare discordia nel conclave, già bloccato da sedici giorni, che avrebbe dovuto eleggere al soglio pontificio Maffeo Barberini secondo quanto fissato (*ça va sans dire*) nei disegni della Provvidenza:

Spargea sì fatti sensi entro al Senato
delle porpore sacre una guerriera,
che d’ardente corazza ha il petto armato,
la man feroce e la sembianza altera.
Ragione è sì, ma detta poi ‘di Stato’,
ogni chiarezza intorbidando annera.
Passò come ragione, e di ragione
guasta ogni legge, e sotto i piè la pone.

Se l’attributo dell’armatura ha il significato che abbiamo visto, nel v. 5 sembrerebbe addirittura di poter individuare l’impronta dello statuto declinatorio del lemma-madre «ragione» che il sintagma «ragion di Stato» detiene nell’ordinamento alfabetico del Ripa, da cui Bracciolini trae poi una figura d’antitesi. Significativamente, non vi è traccia del colore turchino, in Ripa segno residuo della razionalità ‘celeste’ che dall’originaria *Ratio* permane nella sua declinazione statuale. Anzi, sembra di capire che qui l’armatura indossata dalla ragion di Stato abbia un colore rosso-fuoco, dunque una tinta di marca tendenzialmente diabolica (e passionale). L’ottava successiva rende indubitabile la discendenza dall’*Iconologia*:

Ben cento orecchie ad ogni suono intente
Costei solleva, et ha la verga in mano,
onde si scorge declinar souente
reciso ogni Papauero soprano.
Di fuor l’vsbergo si dimostra ardente,
ma gela il cor, per la paüra insano,
e con trepido sguardo, e inferme piante
paventosa minaccia, arde tremante.

20. «Lo scrittore mostra di aver letto il volume sia nelle sue descrizioni iconografiche sia nelle parti più teoriche ed erudite. Egli attinge dalle iconografie del manuale per delineare alcuni personaggi dell’*Adone*, e nelle *Dicerie sacre* si affida alle riflessioni di Ripa per esprimere alcune idee chiave della sua poetica intorno al tema centrale del rapporto tra poesia e pittura, fondamentale per l’estetica barocca» (S. MAFFEI, *Introduzione*, cit., pp. CIX-CX).

21. Per la collocazione della scrittura poematica di Bracciolini all’interno del ‘sistema delle arti’ barberiniano, cfr. Luana SALVARANI, *‘Fecerunt Barberini’*. *Introduzione*, in Francesco BRACCIOLINI, *L’Eletzione di Urbano Papa VIII – Maffeo Barberini, Poesie toscane – Hieronimus KAPSBERGER, Poematia et carmina*, a c. di Luana Salvarani, Trento, La Finestra editrice, 2006, pp. VI-LXIII. D’ora in poi tutte le citazioni del poema braccioliniano si sottintendono tratte da questa edizione.

Le cento orecchie non sono qui ricamate sulla veste, ma direttamente attribuite alla figura, conferendole in tal modo carattere mostruoso; puntualmente ritornano anche Tarquinio e i papaveri recisi. Ora, però, non è più questione di strumenti o tattiche d'una spregiudicata tecnica di governo: la ragion di Stato e i suoi seguaci, afferma Bracciolini, agiscono in tal modo per paura (cfr. il classico *topos* del tiranno che vive in costante stato di sospetto). Rovesciato è dunque il segno della paura in politica che da strumento del principe per tener saldo il suo giogo sui popoli – com'era in Machiavelli – si trasforma in segno di debolezza. Il rosso dell'armatura viene disvelato quale frutto di dissimulazione: ma dissimulatorio di una debolezza intrinseca (da cui il doppio ossimoro nel verso finale dell'ottava).

Nei successivi versi, densi e un poco ermetici, si deprecano pratiche tipiche del machiavellismo nella sua versione più vulgata. La nostra antieroina politica ne sarebbe maestra, mostrando: «le vie nascoste, e le remote | del salir corto alle bramate cime. | Spiana gli intoppi, e con intenta cura | per lo fine arrivar mezzo non cura» (13, vv. 5-8). Il fine giustifica i mezzi, insomma: l'apocrifa massima, che ci hanno giustamente insegnato a considerare quale indebita semplificazione del pensiero del Segretario Fiorentino, era evidentemente già ben diffusa a questa altezza.

Figlia di un disordine delle passioni, la ragion di Stato di Bracciolini fomenta un consimile disordine nei cardinali: «Non veduta costei punge e percote | de i cuor' le porte, e nelle menti imprime | di gelato sospetto acerbe note, | e 'l danno, e 'l prò disconsigliata esprime». (13, vv. 1-4); ««Costei nudrisce i mal concordi affetti | nelle porpore pie, costei mantiene | le dure impression ne' sacri petti, | e le rotte speranze erge, e sostiene» (14, vv. 1-4). Nei cardinali, insomma, i concetti se ne vanno per le terre insieme ai percetti e agli affetti, per dirla in termini deleuziani. Il rifiuto braccioliniano della ragion di Stato sarebbe dunque – almeno *in verbis*²² – un rifiuto gnoseologico: il rifiuto di un certo tipo di razionalità politica che, su vari fronti, si stava imponendo o si era già imposta.²³

Il problema politico viene visto da Bracciolini in termini veritativi, come appare chiaramente dai versi finali: «Tutti i perigli lor, tutti i rispetti, | tutte le mascherate ombre di bene | per la disunion mostrando accresce, | e 'l ver con la bugia confonde, e mesce».²⁴ Avvertiamo qui risonanze di problematiche illustri: risultare alla resa dei conti un pericoloso misto di vero e di falso – in luogo di schietto vero, o accettabile verisimile, o anche al limite 'innocuo' finto – non è forse il rischio di ogni *ars* umana? E il finire per essere maschera e ombra non è forse il problema di ogni *imago* poetica e pittorica? (Come del resto il Tasso, per fare un nome caro a Bracciolini, sapeva più che bene).

Dopo gli iniziali successi, Ragion di Stato viene messa in scacco da Infermità (cioè, fuor di allegoria, la malaria che colpì i cardinali col favore della canicola romana, mettendo fuori

22. Annota giustamente Luana Salvarani: «il concetto di *raison d'état* non era certo estraneo all'idea barberiniana di pontificato: una 'Ragion di Stato' legittimata però dal servire, tramite lo Stato papale, l'interesse superiore della fede» (F. BRACCIOLINI, *L'elezione*, cit., p. 448).

23. Cerco di leggere il fenomeno così come espresso entro un'opera cronologicamente vicina all'*Elezione* in Fabrizio BONDI, *Anatomia di una maschera*, in Francesco PONA, *La maschera iatro-politica*, a c. di Fabrizio Bondi, Trento, La Finestra, 2004, pp. I-XLIII.

24. Cfr. anche infra: «Tanta diversità nodrita viene | dalla Ragione, alla ragion nemica, | mentre con mezzi indebiti sostiene | gli Stati, e loro in mille dubbi intrica» (F. BRACCIOLINI, *L'elezione*, 26, vv. 1-4).

gioco anche il potente cardinal Borghese, costretto così a un accordo col Barberini...) e deve pertanto ricorrere all'aiuto di Amor Proprio. I due tornano insieme al Vaticano, ma la cavalcatura di Amor Proprio (un pavone, *of course*) non li regge entrambi: momento comico. Prima di varcare i sacri confini, poi, la strana coppia viene fermata da Religione la quale, dopo uno spettacolare duello da non sfigurare in un moderno episodio di *Star Wars*, uccide il narcisistico sentimento personificato. Col rivelarsi del disegno divino che individua in Maffeo il futuro pontefice, la battaglia si inasprisce: ora dovrà entrare in gioco direttamente l'Inferno mobilitando pezzi da novanta quali Invidia ed Errore.

3. La ragion di Stato in moschea

Notevole che Bracciolini, pur qualificando la ragion di Stato quale espressione di negatività, non ne elimini la presenza nella 'allegorizzazione storica' dell'ambiente della Curia coi suoi maneggi e intrighi, riconoscendone la presenza addirittura nel Conclave. Vent'anni dopo, nel suo *Conquisto di Granata*, Girolamo Graziani qualificherà il culto della ragion di Stato e dei suoi adepti come fenomeno esclusivamente pagano.²⁵ Non era del resto una scimitarra l'arma che pendeva al fianco della *imago* nell'allegoria di Ripa?

Il *Conquisto* di Graziani è un tentativo, condotto con grande piacevolezza narrativa, di operare una sintesi tra la *Gerusalemme liberata* e l'*Orlando furioso*, benché poi vi dilaghi soprattutto il 'romanzesco', nella sua accezione barocca. Del romanzo barocco (anche quello in prosa) il *Conquisto* presenta molti elementi, non ultimo quello politico. Di quest'ultimo è già intessuto tutto il canto I, mettendovisi in scena il consiglio che il tiranno Baudele presiede con le più alte cariche dello stato per far fronte all'assedio da parte cristiana. Nonostante i pareri discordanti dei dignitari, l'unica via appare ben presto quella di richiamare e reinstaurare nei favori della corte il possente guerriero Almansorre. Questi, in seguito a un grave dissidio col tiranno, si è ritirato sulle montagne dove vive alla stregua di un *outlaw*, depredando campagne e villaggi con l'aiuto di un agguerrito esercito di accoliti, invisibile egualmente ai cristiani e ai pagani. Il compito è affidato al dinamico ed eloquente Omar il quale, con un discorsetto che ravviva senza sforzo l'orgoglio patriottico di Almansorre, riparte poi per una missione diplomatica nel regno Tingitano.

A questo punto, un caso meraviglioso viene a interrompere lo spedito itinerario di Omar. Magicamente inghiottito da un albero, come l'Alice di Carroll egli precipita nel sottosuolo: ma fortunatamente atterra sul morbido, e cioè sulla soffice erba di un prato. Dopo essersi convinto di non stare sognando, il messaggero si mette in cammino attraverso il mondo sotterraneo, finché non giunge a una splendida Moschea coperta d'oro. Si tratta, guarda caso, del tempio di Ragion di Stato. In queste ottave Graziani sembra aver fatto tesoro

25. Cfr. Valentina SALMASO, *Epica e ragion di Stato*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 Giugno 2004, a c. di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Padova, Antenore, 2005, pp. 37-62; da vedere anche, nel medesimo volume, Daniela FOLTRAN, *L'"unità" rivisitata. Struttura e forma nel Conquisto di Granata di Girolamo Graziani*, ivi, pp. 95-120.

tanto della sinopia iconologica di Ripa quanto della ‘animazione’ allegorica di Bracciolini, dispiegandone però un arrangiamento amplificatorio.

L’estensione del concetto di ragion di Stato al di fuori della sfera dello Stato stesso, già notata da Ripa, viene espressa iperbolicamente da Graziani, secondo il quale essa «penetra in ogni loco, e, benché raro, | infin ne le capanne ella s’asconde; | talhor godendo infra i selvaggi horrori | conversar co’ bifolchi, e co i pastori». ²⁶ Molti autori secenteschi segnalavano il fenomeno del degradarsi ad argomento di conversazione comune (‘da bar’, diremmo oggi) degli arcani di Stato e delle loro tecniche; forse, però, la menzione dei pastori potrebbe alludere anche al potenziale ‘libertino’ del genere pastorale stigmatizzato pochi anni prima, tra gli altri, dal gesuita Daniello Bartoli. ²⁷

Nelle ottave di Graziani ritroviamo sviluppata la stretta interdipendenza tra la ragion di Stato e il dispositivo di simulazione/dissimulazione; tra Bracciolini e Graziani, non a caso, era uscito anche l’opuscolo di Accetto, *Della dissimulazione onesta*, e più in generale il dibattito a riguardo si era arricchito. L’«Hipocrisia» è dunque la prima a essere citata come sacerdotessa del «novo Tempio», del quale del resto la «Simulatione» è usciera. Lo stesso fatto che la «Furia» politica abbia un tempio è indice della sua volontà di farsi scudo dietro la religione. In questa chiave Graziani risemantizza un elemento iconologico di Ripa: il manto azzurro di cui è vestita la ragion di Stato le sarebbe stato donato da Ipocrisia «per simular alma, e pensier celeste» (Graziani, *Conquisto*, p. 10). E insomma:

Intorno a lei stava il drappel raccolto,
 ch’a gli uffici del Tempio era sacrato,
 et essa in trono eccelso, e d’ostro avvolto,
 lieta sedea con duo compagni a lato.
 Cela il perfido cor placido volto,
 lusinga il riso, et avvelena il fiato:
 mira quel che non vuol l’occhio mendace,
 ha parole soavi, e man rapace. (*ibid.*)

Le connotazioni negative della ragion di Stato sono in Graziani per così dire scorporate da essa attraverso un procedimento analitico. Egli le trasforma cioè in altrettante personificazioni costituenti la sua corte: Interesse, Sospetto, Ambizione, Inganno, Invidia. Al secondo personaggio vengono attribuiti gli occhi e gli orecchi di cui era «contesta» la veste azzurra dell’icona ripiana: egli «ha cent’occhi, e occhiuto cieco | non vede (e preveder crede) perigli, | ha cent’orecchie e, mentr’a tutto attende, | di sicuro, e di ver nulla comprende» (*ibid.*). Con la quale ultima notazione ritorna, come si vede, l’obiezione ‘veritativa’ alla *ratio Status* già mossa da Bracciolini.

Ma, come vedremo, egli la addita quasi *tout court* quale responsabile dei mali della

26. Girolamo GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata*, Modena, Soliani, 1650, p. 10.

27. Tentò di ricostruire la vicenda in «*I fantasmi di una lettura gioconda*». *Materiali per una fenomenologia letteraria del lettore secentesco*, in *C’è un lettore in questo testo? Rappresentazioni letterarie della lettura in Italia*, a c. di Giovanna Rizzarelli e Cristina Savettieri, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 119-140.

storia umana.²⁸ Il *mood* efrastico emanato (per così dire) dalla matrice iconologica della personificazione induce forse Graziani ad utilizzare a questo scopo un espediente ‘visuale’, del resto tipico del poema cavalleresco. Come Bradamante nella rocca di Tristano, Omar viene guidato «al chiaro splendor d’aurei doppieri [...] dove splende in varia guisa | di belle Historie un’ampia sala incisa» (ivi, p. 11). Dopo averlo adeguatamente rifocillato, Ragion di Stato illustra al saraceno ciò che questi vede dipinto, innanzitutto sull’ampia volta. Generata da Superbia e da Lucifero, ella si mostra nel «quadro premier» corrispondente nientemeno che della Caduta dei primi parenti Adamo ed Eva; altro suo successo è il delitto di Caino; tutta l’età israelitica veterotestamentaria, poi, almeno dall’età dei Giudici e dei Re fino allo scellerato Caifa, è presieduta dal «chiaro saver» dell’astuta diavolessa. Segue la descrizione della zona greco-romana: dalle guerre degli dèi a quelle, civili e non, dei romani antichi,²⁹ tutto è il risultato dell’azione vittoriosa di Ragion di Stato. A maggior ragione, questa sarà stata l’ispiratrice dell’intera storia arabo-musulmana, fino a pervenire al *casus belli* materia del poema di Graziani, che ne dà conto in un’ottava echeggiante l’incipitaria del *Furioso*:

Vedi altrove portar gli arditì Mori
felici guerre a incognite contrade,
e correr gloriosi, e vincitori
de la terra, e del mar l’ultime strade.
Moderò la mia guida i lor furori,
quando varcaro i termini di Gade,
per vendicar del Conte il giusto sdegno
e fondar ne la Spagna il novo Regno. (ivi, p. 12).

E il mondo cristiano contemporaneo, allora? La ragion di Stato vi è forse del tutto assente? Nessun autore secentesco, anche il più pronò agli scrupoli autocensori, avrebbe potuto affermarlo senza risultare ridicolo. Graziani ne era ben consapevole e decise di trarsi d’impaccio con una certa arguzia, facendo dire infine al suo personaggio:

Ecco l’ultimo quadro: ivi mostrarti
potrei quante ruine, e quanti danni
io faccia tra i Christiani, e con quali arti
regni tra lor per lungo corso d’anni.
Vedresti in vari tempi, in varie parti
servire al culto mio vari Tiranni. (*ibid.*)

28. Una simile impostazione si riscontra nel poemetto di un oscuro scrittore parmigiano, tale Lodovico Bianchi (1569-1645), fortemente indiziato, peraltro, di avere ispirato il Sissa deriso da Stigliani. Si tratta della *Trasformatione della Ragion di Stato* (Parma 1622), dove la protagonista, giunta sulle rive del torrente Parma, assumerà grazie a Odoardo Farnese un aspetto pietoso e umano, tra feste e manifestazioni di giubilo. Il poemetto, se non altro per la datazione alta, non è in sé privo di qualche interesse.

29. Le cui «historie» saranno poi, a propria volta, cattive maestre presso i posteri. Il pensiero corre a Tacito e al suo ruolo di primo piano nella letteratura e nella politica del Seicento.

E allora? Allora si è fatto tardi, dice letteralmente una singolarmente materna Ragion di Stato, e domani ti devi alzare presto:

Ma l'houra è tarda, e tu col novo raggio
dei sollecito uscire al tuo viaggio. (*ibid.*).

In conclusione possiamo affermare che lo strumento iconologico ripiano sia stato adeguatamente sfruttato da Bracciolini e Graziani per delinearne 'visivamente', nella dimensione ecfrastrica del discorso poetico, un'entità astratta sentita come relativamente 'nuova', per la quale non esistevano riferimenti antichi e medievali. La libertà d'azione del *bricoleur* Ripa e lo stesso funzionamento 'aperto' dello strumento da lui approntato si rispecchiano nella disinvoltura trasformativa con la quale due dei maggiori poeti del Seicento se ne servono, al contempo ritenendolo fonte autorevole e punto di partenza irrinunciabile.

Il presente sondaggio ha forse contribuito, dunque, sebbene in minima parte, all'indagine ancora in gran parte da fare sui modi di utilizzo letterario del repertorio ripiano, a propria volta avvalorata dalla ormai patente – almeno a chi abbia occhi per vedere e orecchie per intendere – fertilità critica e conoscitiva dell'intrecciar *pictura* e *poesis*.

ALESSANDRO GIAMMEI

D'Annunzio emblemata*

Devo a Lina Bolzoni, tra molte altre cose, la scoperta del mio angolo preferito di New York. Si tratta di un elegante giardino segreto, nel cuore di un isolato in stile Anglo-Italianate dell'ormai signorile settentrione del Greenwich Village, a due passi dall'austero androne della New School davanti al quale, si vocifera, Hannah Arendt consumava i suoi nervosi *cigarette-breaks* nei primi anni Settanta. Quarant'anni dopo, con qualche nervosismo in più e la testa leggera da borsista all'estero, cercavo anch'io di fumare lungo quella dodicesima strada, rubando quarti d'ora tra una lezione e l'altra. Proprio Arendt, in parallelo con le perturbanti moralità giudaiche dell'ultimo Saba, era allora l'oggetto dei miei studi. Il direttore della Casa Italiana della New York University preferiva tuttavia che non si fumasse all'ingresso, davanti a tutti, e disinnescava così le mie mimetiche pose intellettuali: meglio usare, appunto, il *Sarah's garden* all'interno, in quell'angolo d'Italia nascosto ai passanti tra la quinta e la sesta avenue, uno splendido cortile pavimentato su cui lo studio di Lina – che alla volta di New York mi aveva spronato senza tante storie, cambiandomi la vita – affacciava direttamente durante i suoi semestri di visita. Praticamente nessun altro, nel dipartimento, fumava (almeno non con la mia frequenza di europeo neofita). Mi ritrovai così a trascorrere quei momenti quieti e un po' intrizziti in compagnia dell'unica piccola statua del giardino, un putto di bronzo in equilibrio sul guscio di una lumaca gigantesca (fig. 1).

Pensavo, francamente, che quel fanciullo danzasse, o che fosse stato appaiato all'incongrua monta per qualche tardomoderno gusto di *acrochage*. Ne intuì invece la più stringente logica iconografica solo una volta tornato a Pisa, quando Lina invitò Lamberto Maffei in Normale per parlare di pensiero lento. Per l'occasione, Alessandro Benassi diede una lezione sulla tradizione emblematica del motto *festina lente*, un itinerario visuale e concettuale che, se non sbaglio, raggiunge la sua definitiva versione proprio in questo libro. Ascoltando Alessandro capii che anche il mio compagno di sigarette, evidentemente, faceva parte di quella tradizione antica che ha raggiunto Aldo a Venezia, Cosimo I a Firenze, e decine di altri eruditi di tutti i secoli fino alle grafiche dei più raffinati tatuaggi e murali odierni. Non danzava affatto sul guscio della lentissima lumaca: correva, come il delfino guizza con l'ancora e la farfalla vola col granchio, suggerendomi di aver fretta lentamente o meglio di, come dicono gli americani, *make haste slowly, hurry up and take your time*. Confermava l'attualità di una questione posta dal pioniere nostrano degli studi

* Parte di questa ricerca, che radica nei lavori per la mia tesi di perfezionamento, è stata presentata nel corso di una *invited lecture* presso il Department of Italian Studies della New York University (*The Lion, the Emblems and the Wardrobe: Some of D'Annunzio's Renaissance and Baroque Secrets in the Vittoriale*, Casa Italiana Zerilli Marimò, 15 novembre 2016). Oltre a ringraziare Lina Bolzoni per avermi incoraggiato a studiare motti e figure di D'Annunzio come emblemi, sono grato ad Ara Merjian e Stefano Albertini per avermi ospitato a New York in quell'occasione. Il video dell'evento è raggiungibile presso l'indirizzo: <https://youtu.be/vXGduhDqANI>. Una più ampia monografia sull'argomento sarà pubblicata in lingua inglese nei prossimi mesi.



1. La scultura nel Sarah's Garden, presso la Casa Italiana Zerilli Marimò di New York © Casa Italiana Zerilli Marimò, fotografia di Michele Casagrande.

sul concettismo, Mario Praz, che domandava ai suoi contemporanei «son gli emblemi veramente cose rimorte?»¹ già nel 1933. In quello stesso anno, l'undicesimo dell'era fascista, si celebrava un inquietante centenario ariostesco nella Ferrara di Italo Balbo: un nodo della fortuna recente del *Furioso* di cui mi sono occupato per la mia tesi di perfezionamento, studiando in particolare proprio il codice emblematico (o meglio, impresistico) attraverso cui Gabriele D'Annunzio ha patrocinato con un emistichio ariostesco il frondismo culturale del «terzo Rinascimento»² ferrarese contro la «terza Roma»³ mussoliniana. D'Annunzio d'altronde, scoprii inoltrandomi nell'affascinante campo di studi tra parola e immagine di cui ancora sapevo poco, era proprio l'esempio chiave cui Praz ricorreva per dimostrare ai suoi lettori novecenteschi che gli emblemi e le imprese degli eruditi del Seicento non erano solo remote curiosità impolverate, ma cose «vive». «Anzi, vive e vivissime, come sempre lo sono state, se anche non sotto quello specifico nome. [...] [N]on c'è bisogno d'andare in pellegrinaggio al Vittoriale per accorgersi che quei secentisti, dopo tutto, pur esagerando alquanto, non differivano troppo da noi».⁴

Sempre a Lina devo l'orientamento definitivo della mia ricerca, che ormai da qualche anno tenta proprio di mostrare quanto «vive e vivissime» si manifestino nel Novecento certe tradizioni della prima modernità, quanto segretamente prossimi siano l'immaginario modernista del secolo scorso e alcuni filoni della cultura intermediale cui lei, in studi che abbracciano umanesimo, rinascimento e barocco, ha dato una seminale impronta teorica e interpretativa. Per questa *Festschrift* ho pensato dunque di riprendere un discorso lasciato in sospenso da Praz, andando in effetti «in pellegrinaggio al Vittoriale» per capire fino a che punto si possa parlare di emblemi e di imprese per i motti dannunziani e per i loro occasionali corredi iconografici. Il grande anglista, su questo, non sembra avere dubbi:

Il Poeta saccheggiava i libri d'imprese del Cinquecento. Quel motto *Regimen hinc animi* del *Libro segreto* era l'impresa d'Ippolito Roscio riportata nel *Ragionamento* di Luca Contile. Da un'impresa di Girolamo Veggiola nello stesso libro, *Sine pondere pondus*, verrà la dannunziana *Fatica senza fatica*, da un'impresa di Marco Corrado *Semper non semper*. Dalle *Imprese illustri* di Camillo Camilli verrà l'*Alio hibernandum* dell'*Alcione* [...].⁵

D'altro canto, esclusa questa piccola vertigine di riconoscimenti (sciorinati, neanche a farlo apposta, nei dintorni cronologici di un'angosciata visita alla New York

1. Mario PRAZ, *Emblema, impresa, epigramma, concetto* (1933), in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a c. di Andrea Cane, Milano, Mondadori, 2002, pp. 28-39: 28.

2. Così Nello Quilici, figura di assoluto spicco nel comitato per le celebrazioni ariostesche, definì le manifestazioni per il centenario e i correlati rinnovamenti urbanistici. Nello QUILICI, *Il poeta dell'eterno rinascimento* (1933), in Id., *Otto saggi*, Ferrara, Nuovi Problemi, 1934 pp. 37-67: 45.

3. La celebre formula, ancora visibile sulla facciata del palazzo degli uffici nel piazzale delle fontane all'EUR, è tratta dal discorso di Mussolini in Campidoglio del 31 dicembre 1925: Benito MUSSOLINI, *Discorsi del 1925*, Milano, Edizioni Alpes, 1926, p. 279.

4. M. PRAZ, *Emblema, impresa, epigramma, concetto* (1933), cit., p. 28.

5. Mario PRAZ, *D'Annunzio arredatore* (1964), in Id. *Bellezza e bizzarria*, cit., pp. 744-754: 749.

University)⁶ non c'è traccia di uno studio sistematico dei 'saccheggi' dannunziani nell'opera di Praz – che pure, nel suo libro più celebre, aveva già ridotto l'ultima fase dell'esistenza creativa di D'Annunzio proprio alla capacità di «cristallizzare in emblemi, imprese e geroglifici quella diversità del mondo che egli un tempo possedeva in parole sonanti».⁷ L'unico contributo scientifico che abbia mostrato l'ascendenza emblematica di un motto dannunziano è invece un breve saggio di Scevola Mariotti,⁸ curiosamente apparso anch'esso, come il presente, in una miscellanea di 'studi in onore'. Nel 1989 infatti, per festeggiare i cinquant'anni dalla laurea di Aurelio Roncaglia, il latinista gettava luce sulle origini del sigillo più usato da D'Annunzio: la cornucopia con «Io ho quel che ho donato», motto celeberrimo adottato sin dal 1916. Sebbene l'intento principale dell'articolo fosse quello di dimostrare che la massima viene direttamente da un frammento di Rabirio citato nel *De beneficiis* di Seneca (VI 3, 1), Mariotti conclude collateralmente che D'Annunzio possedeva – e compulsava, con frequenti segni di matita – una copia del *Teatro d'Imprese* di Giovanni Ferro, fonte da cui sono tratti sia lo specifico volgarizzamento dell'emistichio di Rabirio (in origine *Hoc habeo quodcumque dedi*) sia l'immagine della cornucopia. Lo studio smentisce dunque la leggenda messa in circolo dall'autore stesso, secondo cui il motto sarebbe stato scoperto su una pietra di focolare quattrocentesca a Firenze,⁹ ma soprattutto mette elegantemente alla berlina le varie insoddisfacenti definizioni della frase, immancabilmente attribuita alla fantasia del poeta dalla critica. La fortunata idea di un vate coniatore di motti originali,¹⁰ solo occasionalmente ispirati ad antichi blasoni scovati durante *flâneries* ed esplorazioni, è certo il più significativo ostacolo allo studio di D'Annunzio emblematista, che vorrei riaprire a partire dal succinto ma inappuntabile affondo di Mariotti e dai suggerimenti di Praz. Lo studioso, forse il più grande *connoisseur* di tutti i tempi in ambedue le nicchie che si intersecano in questo saggio (D'Annunzio e gli emblemi), lasciava del resto un preciso invito in coda alle rapide identificazioni dei 'saccheggi' dai libri d'impresa: «la ricerca potrebbe continuare per le imprese del Vittoriale e per quelle da D'Annunzio dettate per altri».¹¹ Nel coglierlo, procederò dunque con un esempio nelle due direzioni proposte, e mostrerò poi quanto ampio e proficuo possa essere lo studio degli emblemi e delle imprese nell'opera multiforme del poeta — uno studio che, fuori dagli accenni fin qui citati, è ancora tutto da farsi. Proporrò infine un primo saggio d'analisi per un gruppo coeso di figure con iscrizioni del Vittoriale che non è mai stato ricondotto alle sue chiare e precise fonti emblematiche.

6. Nell'anno in cui ha lavorato a *D'Annunzio arredatore*, tra agosto e settembre, lo studioso si trovava a New York per la seconda volta. Su questa visita vd. Mario PRAZ, *La città dell'angoscia* (1963), in ID., *Il mondo che ho visto*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 130-141.

7. Mario PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, La Cultura, 1930, p. 383.

8. Scevola MARIOTTI, *Io ho quel che ho donato. Sull'origine di un motto dannunziano* (1989), in ID., *Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno, 2000, pp. 579-586.

9. Risalente a una lettera ad Alessandra Porro del 1916, citata in Ludovico TOEPLITZ, *Fulcieri Paulucci di Calboli nelle lettere ad Alessandra*, Milano, L'eroica, 1920, p. 221.

10. Vd. la presentazione della fortunata e utilissima raccolta dei motti dannunziani, recentemente ristampata: Paola SORGE, *Motti dannunziani* (1994), Lanciano, Carabba, 2010.

11. M. PRAZ, *D'Annunzio arredatore*, cit. p. 749.

1. La rete dei motti e l'emblemata creativo

L'impresa dannunziana legata ad Ariosto cui accennavo rientra in entrambe le categorie suggerite da Praz per la «ricerca» che ancora aspetta di essere condotta. È cioè, al contempo, una impresa «del Vittoriale» e una di quelle inventate «per altri». Nel 1936 infatti, quando l'aviatore Antonio Locatelli morì a Lekemti nel corso di un agguato, D'Annunzio gli dedicò il motto della medesima «impresa Ariostèa»¹² che, pochi anni prima del centenario, aveva fatto istoriare nel soffitto della stanza più densamente simbolica e cifrata di tutta la sua dimora a Gardone – la «Zambra del Misello», su cui tornerò a breve. Lo stesso emistichio dal canto XVI del *Furioso* era stato inviato a Balbo¹³ per l'inaugurazione delle manifestazioni ariostesche di Ferrara: «Pur che altamente». Si tratta del motto dell'impresa di Giulio Mosti, accompagnata dall'immagine di Issione sulla ruota nello stesso repertorio in cui Praz rintraccia la genesi dell'*Alio hibernandum* dell'*Alcione: le Imprese illustri* di Camillo Camilli.¹⁴ Camilli ci offre una decrittazione stringente del congegno verbovisivo tramite un'ottava illustrativa capace,¹⁵ come si legge in un'interpretazione di Lina, di «circoscrivere la rete delle associazioni che il mito suscita».¹⁶ La tortura del re dei Lapiti è infatti da ricondurre al contesto originario del motto, che già in Ariosto alludeva alla nobiltà delle pene d'amore sofferte da «chi si truova in degno laccio preso» (*OF*, XVI, 2) e si strugge, dunque, per aver osato concupire qualcosa (qualcuno) di comparabile alla nuvola in forma di Giunone che Giove scolpì in cielo per tentare Issione. Mosti lo adottò appunto per «esprimere la sua volontà di soffrire per un amore che non è ricambiato, ma che è indirizzato a un oggetto molto elevato».¹⁷ D'Annunzio, mostrando di non essere solo un inavvertito 'saccheggiatore' ma di poter giocare con destrezza tra i vari livelli dell'antico codice emblematico, usa e riusa il motto con calzante opportunità, spezzando la cornice in cui Camilli iscrive solo uno tra i possibili sensi dell'impresa. Dedica quel motto a un aviatore che ha osato tornare in missione, tra le nuvole, dopo diversi anni di sfortunata carriera politica; lo invia a Balbo, un altro aviatore, per benedire celebrazioni ariostesche; lo adotta, anche lui celebre aviatore, per inscrivere il proprio ritratto morale e sentimentale nell'alcova della sua stanza. I tre usi differiscono all'apparenza (un omaggio allo spericolato ardimento per Locatelli, un omaggio al *Furioso* da festeggiare per Balbo, un omaggio alla propria

12. Come recita il titolo di un raro fascicolo di ventiquattro pagine contenente il fac-simile dell'orazione funebre manoscritta. L'oggetto, diffuso direttamente dal Vittoriale nelle immediate vicinanze del lutto, non ha indicazioni di stampa all'infuori del titolo stesso: *Al massimo superatore di altezze la sorte dell'infimo agguato occulto. «Pur che altamente». La sua impresa Ariostèa.*

13. D'Annunzio auspica che le celebrazioni siano condotte «in forme inconsuete, senza vanitoso clamore, con fiera nobiltà, ché un solo è il motto degno di Ludovico in vita e in morte: "Pur che altamente"». La lettera, datata 1929, è pubblicata come introduzione in *L'ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto*, a c. di Antonio Baldini, con due messaggi di Gabriele D'Annunzio, Milano, Mondadori, 1933, pp. XIX-XXIV: XXI.

14. Camillo CAMILLI, *Imprese illustri di diversi*, Venezia, Francesco Ziletti, 1586, pp. 12-14.

15. Ivi, p. 14.

16. Lina BOLZONI, *Emblemi e arte della memoria: alcune note su invenzione e ricezione*, in EAD., *Il lettore creativo. percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 109-130: 119.

17. Ivi, p. 118.

carriera di amatore per il Vittoriale) ma convergono segretamente, oltre che nel parallelo aviatorio tra altezze letterali e metaforiche, su una cifra squisitamente ariostesca: l'amarezza di un'ingratitudine assomigliabile a quella che, nel 1516, informava l'impresa del «divino Ludovico»¹⁸ sul frontespizio della *princeps* del suo poema. Locatelli era infatti in Etiopia perché deluso dal regime, che dopo averlo onorato per le imprese belliche non agevolava in alcun modo i suoi tentativi di avviare una vita pubblica sulla terraferma.¹⁹ Il messaggio a Balbo, a sua volta, è leggibile anche come un ideale patrocinio del frondismo culturale ferrarese: Balbo proteggeva con la sua influenza politica la relativa autonomia dei fascisti locali, e ad esempio aveva combattuto in prima persona con Roma per permettere al podestà di restaurare le statue dei duchi d'Este abbattute dai giacobini.²⁰ Si sa poi che, immediatamente dopo le manifestazioni neo-rinascimentali a Ferrara, sarà relegato al dorato esilio in Libia, dove troverà la morte, anche lui in aeroplano, a causa di un sospetto fuoco amico. D'Annunzio infine, oltre ad aver di certo patito virilmente degne delusioni d'amore come Mosti, è anche lui un esiliato nella squisita prigione del Vittoriale. Come Issione non ha temuto l'ira di Giove, sprezzando l'onore dell'invito alla mensa divina e la pena della punizione attuata da Mercurio, così D'Annunzio si fa gioco obliquamente del potere che lo tiene in scacco, riverberando poi l'ariostesco sentimento nel '33 e nel '36 per interposta persona. L'impresa amorosa diventa anche un orgoglioso distintivo d'incorreggibile eresia,²¹ di obliqua e interna opposizione al dogma mussoliniano, di frondismo.

Il motto dell'impresa di Giulio Mosti, così denso di implicazioni nell'immaginario dannunziano tra le due guerre, è solo uno dei nove iscritti nell'alcova della Zambra del Misello, che come accennavo è forse il luogo più fitto di simboli in tutto il Vittoriale (fig. 2). Il nome della mitica stanza, riferito assurdamente al poverello d'Assisi, sembra del tutto smentito dall'opulenza del decadente arredo, che tuttavia è davvero organizzato secondo una complessa logica francescana recentemente ricostruita da Chiara Arnaudi.²² Oltre a una sanguinante statua cinquecentesca di san Sebastiano martire, l'opera d'arte dominante nella stanza è del resto un dipinto di Guido Cadorin in cui D'Annunzio è ritratto come lebbroso benedetto da Francesco; e il letto di legno al centro dell'alcova, disegnato per somigliare al contempo a una bara e a una culla, allude visivamente ai rigori monacali di una cella. È nei lacunari sopra di esso che si legge, in lettere d'oro, la serie di motti in questione: «Prigione io canto», «Così vivo», «Così ferisco», «E solitario e solo», «Da ruggine sicuro», «Ardendo m'innalzo», «Foco ho meco eterno» e, appunto,

18. Così definisce Ariosto nella lettera citata, rimarcando che «Pur che altamente» è «l'unico motto degno» del poeta, «in vita e in morte».

19. Vd. Roberto CHIARINI, *Una vita in volo*, Bergamo, Bolis, 2011.

20. Mario CALURA, *Italo Balbo. Per la storia e per l'arte ferrarese*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per l'Emilia e la Romagna», 1, 14 (1942), p. 3.

21. Giovanni FERRO, *Teatro d'impres*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1623, p. 420, conferma che l'impresa «Può ancora significare gli Heretici, e Sofisti nella Chiesa». Come vedremo, proprio il trattato di Ferro è probabilmente l'interlocutore principale di D'Annunzio emblematico.

22. Chiara ARNAUDI, *Dal Misello al Lebbroso. Storia di una stanza francescana al Vittoriale*, in «Quaderni del Vittoriale», nuova serie, 7 (2011), pp. 73-93.

«Pur che altamente». Il nono, accompagnato dall'immagine del sole, è invece ricamato sul copriletto marrone: «Dona e non isciema».

Come per l'emistichio ariostesco, si possono rintracciare diversi riusi e appropriazioni per le altre otto sentenze: «Così ferisco» ad esempio, sotto un fascio di frecce, è iscritto sulla Vittoria angolare scolpita da Renato Brozzi per la prua della Regia Nave Puglia, donata dall'ammiraglio Thaon di Revel e ancora oggi visitabile nel parco del Vittoriale,²³ mentre «Dona e non Isciema» compare in uno dei misteriosi *Noctivagum melos* del *Libro segreto*, dedicato all'angoscia mortuaria provocata dall'alba.²⁴ Forse per questo la critica li ha insistentemente definiti 'motti' nel senso dannunziano del termine, e non motti emblematici. La loro origine nei libri d'impresistica è tuttavia inequivocabile. Una freccia che colpisce il bersaglio si accompagna infatti all'omerico Βάλλ'οὐτως, letteralmente «così ferisci», nell'impresa del cardinale Alessandro Farnese – un congegno attribuito a Francesco Molza da Giovi²⁵ e al Farnese stesso («ancorche fosse stato Cardinal molto fanciullo»)²⁶ da Ruscelli – mentre «Immittit non minuit» (appunto 'dà senza diminuire', o «Dona e non isciema») è una versione di Scipione Bargagli del «Non poscentibus offert» adottato da Giovan Battista Campeggio, vescovo di Maiorca.²⁷ La libera e arguta creatività del D'Annunzio emblematista trascoglie e riplasma motti immancabilmente rintracciabili nei trattati rinascimentali e barocchi, parole brevi che in questo luogo speciale della casa di Gardone – la stanza progettata per fungere da camera ardente, e che davvero ospiterà il corpo del poeta sotto le iscrizioni dei lacunari nel giorno della sua morte – compongono un autoritratto senza immagini: una rete di lacerti di imprese adattate su un'autoscopia tanto gloriosa quanto onestamente amara. Il primo dell'elenco, ad esempio, è un'elaborazione di «Canto prigioniero, e lunga vita attendo», un motto che Giovanni Ferro a sua volta elaborò da una delle imprese di Simon Biralli per accompagnare l'immagine del fanello in gabbia.²⁸ È difficile dire se D'Annunzio, amante di Tennyson e suo traduttore in due occasioni,²⁹ conoscesse o meno i celeberrimi versi sul fanello prigioniero in memoria di Arthur Henry Hallam, che pure calzerebbero a pennello per descrivere la sua appartata senilità: «'Tis better to have loved and lost | Than never to have loved at all». Sta di fatto che il motto, evidentemente scelto per rappresentare la condizione di poeta confinato nella propria dimora ma non pronto a smettere di

23. Valerio TERRAROLI, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Skira, 2001, p. 65.

24. Gabriele D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a c. di Annamaria Andreoli – Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, vol. 1, p. 1909.

25. Paolo GIOVIO, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovi sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese*, Venezia, Giordano Ziletti, 1556, p. 85.

26. Girolamo RUSCELLI, *Le imprese illustri*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1566, p. 45.

27. Come ricostruito in G. FERRO, *Teatro d'imprese*, cit., p. 644.

28. Ivi, p. 309.

29. Nel *Trionfo della Morte* del 1894 è inclusa una versione in prosa di *Tears, idle tears*, e Robert Weiss ha mostrato che *La bellezza dormiente* (1884) è un calco-traduzione del componimento *The Sleeping Beauty in The Day Dream* (Robert WEISS, *D'Annunzio e l'Inghilterra*, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, a c. di Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1968, pp. 463-470). Sulla ricezione dannunziana di Tennyson in generale, vd. Giuliana PIERI, *Sleeping Beauties and Femmes Fatales: Tennyson, Gabriele D'Annunzio and Italian Pre-Raphaelitism*, in *The Reception of Alfred Tennyson in Europe*, ed. by Leone Ormond, London, Bloomsbury, 2017, pp. 105-124.

cantare, deriva direttamente dal *Teatro d'impresе*, e fa buona eco al più famoso «Né più fermo né più fedele» che ricalca, appaiato al levriero sulla facciata in pietra della Priora del Vittoriale, il «Nè più fermo, né più fido» dell'impresa cinquecentesca di Gian Vincenzo Vitelli.³⁰ «E solitario e solo» offre un analogo esempio di variazione sul tema: il motto originario è di nuovo in Ferro, «E solitaria e sola», e si riferisce alla tortorella vedova che campeggia su un ramo spoglio nell'impresa illustrata dal canonico.³¹ Il concetto è trasparente, ma vale la pena ricordarne almeno una declinazione: il ritratto botticelliano di Giuliano de' Medici che, nella versione conservata alla National Gallery di Washington, include la tortora sul ramo. Nel capolavoro quattrocentesco l'uccello, pur avendo l'occasione di volare libero attraverso la finestra aperta sullo sfondo, è posato in primo piano davanti al busto austero del fratello del Magnifico, cui è affratellato dall'incrollabile fedeltà. Se per il signore di Firenze (e per Botticelli stesso) la destinataria di tanta leale e solitaria tenacia era probabilmente Simonetta Cattaneo – morta due anni prima di Giuliano e sua amata, oltre che musa del pittore, come canta Poliziano nelle *Stanze per la giostra* – per D'Annunzio è forse Eleonora Duse, il cui ritratto è tra i cimeli vicino al letto e la cui memoria, negli anniversari della morte, era celebrata dal poeta proprio meditando nella Zambra del Misello.³² Un altro esempio di appropriazione, con minime variazioni, di un concetto rinascimentale è «Foco ho meco eterno», che riferisce direttamente all'emblemista un motto relativo alla pietra focaia («Il foco ha seco eterno») che componeva un'impresa «portata in giostra dal Capitan Pompilio Petrucci».³³ Non c'è forse bisogno di insistere sulla rilevanza della simbologia del fuoco per D'Annunzio,³⁴ che nella serie di motti vi torna d'altronde ampiamente: anche «Così vivo» (dall'impresa di Sigismondo Gonzaga)³⁵ è infatti legato all'immagine del sole, mentre «Ardendo m'innalzo» è iscritto da Ferro sull'immagine della rochetta: un fuoco d'artificio veneziano.³⁶ «Da ruggine sicuro» è d'altro canto un volgarizzamento del motto dell'impresa di Guidobaldo d'Urbino, «Rubiginis expers», che si accompagna all'immagine dell'oro.³⁷

I nove motti iscritti nella Zambra del Misello rivelano dunque un D'Annunzio non superficialmente erudito, capace di interrogare la letteratura delle immagini direttamente alla fonte e di disporne secondo le prerogative di un cosciente lettore creativo. È particolarmente interessante poi il gioco combinatorio, che sfocia in una sorta di impresa delle imprese e fotografa il poeta recluso ma attivo, immerso nelle proprie memorie e impegnato a cristallizzare il proprio mito.

30. Vd. G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, cit., p. 2964.

31. G. FERRO, *Teatro d'impresе*, cit., p. 697.

32. Vd. *Album D'Annunzio*, a c. di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1990, p. 431.

33. G. FERRO, *Teatro d'impresе*, cit., p. 19.

34. Per un'innovativa indagine su questo tema, vd. Renato BOCCALI, *D'Annunzio e le immaginifiche combustioni: L'estetica del fuoco tra mimesis e poiesis*, in «Modern Language Notes», 126, 1 (2011), pp. 98-113.

35. Vd. Jacobus TYTOTIUS, *Symbola Divina et Humana Pontificum Imperatorum Regum, Tomus Tertius*, Praga, 1603, p. 106.

36. G. FERRO, *Teatro d'impresе*, cit., p. 597.

37. Il motto volgarizzato – come indica Ferro, che ne attribuisce l'adozione a Guidobaldo (ivi, p. 530) – si trova in Scipione BARGAGLI, *Dell'impresе*, Siena, de Franceschi, 1594, p. 454.

2. L'armadio della memoria e il teatro d'impres

Reti di motti simili a quella intessuta sul soffitto dell'alcova nella Zambra si fanno ritratti simbolici anche in altri esperimenti emblematici del poeta, che ad esempio, in una lettera del 1925, dedica a Maria Testa un componimento di soli motti impresistici:

Per Maria Testa:
 Né più ferma né più fedele
 Dona e non isciema
 Lego piegandomi
 Legata son perché io stessa mi strinsi
 Perdendo acquisto
 Pur che altamente
 Servendo regno³⁸

Alcuni dei motti dei lacunari sono qui riusati per Testa ma accordati al femminile – come anche «Legato son perché io stesso mi strinsi» che Ferro menziona, al maschile, tra le impres basate sul cervo del suo compendio.³⁹ La corrispondente riceve in aggiunta una variante proposta da Ferro stesso all'impresa di Alessandro Sozzini («Piegandomi lego» con una fascina di rametti),⁴⁰ e poi il «Perdendo acquisto» – di Lattanzio Lattanzi, «il confuso» dell'accademia perugina degli Insensati – che si riferisce all'oro raffinato sul fuoco o alla candela smoccolata.⁴¹ La serie è chiusa dall'emblema cristiano «Servendo regno», che si accompagna al giogo e allo scettro nei trattati.⁴² È forse significativo che i due motti che costituiscono un *hapax* nella produzione dannunziana siano entrambi centrati sul verbo legare: Maria Testa era la raffinata sarta milanese che realizzava i foulard e gli abiti disegnati da D'Annunzio, legando insieme le pezze di seta da lui stesso dipinte. La confidente, amica del poeta sin dal 1921, è infine destinataria, come apprendiamo dalla stessa lettera, di un'autonoma impresa vera e propria, con immagine, iscrizione e concetto, fuori dal *patchwork* di motti: «“In luce lucidior” – più lucente nella luce – Ecco il tuo motto da incidere nel piccolo suggello che ti offro, tenuto da uno degli uccelletti francescani che a mensa son corona del Reliquiario».⁴³

Nel secondo libro del trattato di Giulio Cesare Capaccio il motto è menzionato nel capitolo cinquantaduesimo, dedicato alle impres basate sull'immagine della colomba.⁴⁴ Citando la spiegazione di Capaccio, per cui la colomba sarebbe simbolo del cortigiano che aumenta il proprio splendore quando è investito dalla luce del suo principe, Ferro offre un'illustrazione con l'uccello illuminato dal sole.⁴⁵ Per comporre l'impresa di Maria Testa basta dunque cucire

38. Lettera di Gabriele D'Annunzio a Maria Testa dell'8 dicembre 1925. Cito dall'edizione dell'epistolario in appendice a Cesare ANGELINI, *Cronachette di letteratura contemporanea (1919-1971)*, Bologna, Massimiliano Boni, 1971, pp. 247-266: 257.

39. G. FERRO, *Teatro d'impres*, cit., p. 206.

40. S. BARGAGLI, *Dell'impres*, cit., p. 386.

41. Con l'oro, menzionando il libro secondo delle Impres scelte di Simon Biralli, è descritta da Ferro (in *Teatro d'impres*, cit., p. 530), con la candela in Filippo PICINELLI, *Mondo simbolico*, Milano, Stampatore Archiepiscopale, 1653, p. 399.

42. Ivi, p. 537; G. FERRO, *Teatro d'impres*, cit., p. 275.

43. Cito di nuovo da C. ANGELINI, *Cronachette di letteratura contemporanea (1919-1971)*, cit., p. 257.

44. Giulio Cesare CAPACCIO, *Delle impres*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1592, p. 106.

45. G. FERRO, *Teatro d'impres*, cit., p. 233.



2. La Zambra del Misello (alcova col letto e armadio a muro) © Fondazione Vittoriale degli Italiani, fotografie di Marco Beck Peccoz.

insieme il motto scritto nella missiva, l'immagine dell'«ucellett[o] francescan[o]» – senz'altro una colomba appunto, basti pensare all'iconografia giottesca della predica agli uccelli in Assisi – e l'immedesimazione di D'Annunzio stesso col sole, suo simbolo sul letto della Zambra e, come abbiamo visto, in altri brani della sua rete di motti. La colomba allegata al messaggio, forse scelta tra gli oggetti della Stanza della Cheli (in cui il poeta mangiava), è probabilmente uno dei piccoli animali d'argento che decoravano il Vittoriale – una miriade di miniature manufatte dallo scultore della Vittoria angolare con l'impresa delle frecce, Brozzi.

Un'analisi delle ascendenze emblematiche di motti dannunziani usati senza figura (o associati indirettamente a un'immagine da comporre mentalmente col testo) potrebbe estendersi ben oltre la rete iscritta nell'alcova della Zambra, coprendo l'oceano dell'epistolario del poeta, lambendo i suoi fortunatissimi motti fiumani, e persino riconsiderando l'origine dei pionieristici *slogan* pubblicitari da lui architettati. Senza però allontanarsi troppo dal letto con l'impresa del sole, si può invece affrontare un complesso oggetto verbovisivo che include imprese complete di figura e motto, realizzato per D'Annunzio dal pittore cui fu affidata l'iconografia di tutta la stanza, Guido Cadorin. L'autoritratto emblematico non è nascosto dietro uno specchio o iscritto sul legno degli scaffali di una biblioteca ma dipinto, bizzarramente, su un armadio a muro.

Sulle ante del raffinato guardaroba campeggiano otto immagini accompagnate da altrettanti motti: un gruppo che la critica ha definito variamente (dall'insoddisfacente formula «sintesi per immagini di ciò che D'Annunzio amò di più»⁴⁶ a quella, più prossima alla verità, di «immagini emblematiche accompagnate da iscrizioni»)⁴⁷ ma che l'ideatore stesso, in una lettera alle maestranze d'eccezione, identificava senz'altro come «gli emblemi del Lebbroso».⁴⁸ Da un'altra lettera con più precise istruzioni si ricava un quadro del progetto, ancora una volta composto da imprese cinque-secentesche rilette in chiave moderna, personalistica e sottilmente creativa:

Nelle formelle dell'armadio e nelle facce interne porrei i segni dei miei amori costanti: La bella donna ignuda col motto SEMPER NON SEMPER; Il cavallo impennato col motto MORSU PRÆSTANTIOR; Il levriere in corsa col motto DONEC CAPIAM; Il velivolo in altezza col motto NON SUFFICIT ORBIS; la spada brandita col motto LUCEM SUB NUBILA IACTAT; La decima Musa 'Energiea' (o Musa di Ronchi!) col motto FERT DIEM ET HORAM; Il fuoco ardente fra belve in fuga col motto SOLUS FORTES TERRET IGNIS NON ME; L'organo o un altro istrumento musicale col motto NUMQUAM DISSONUS.⁴⁹

Ognuno degli emblemi scelti e più o meno elaborati merita una trattazione a sé, che rimando a uno studio monografico più ampio. Lascio all'immagine (fig. 3) il compito di mostrare come ogni singolo concetto commissionato a Cadorin trovi una precisa e inequivocabile origine nei trattati che D'Annunzio, con ogni evidenza, leggeva e studiava. Mi limito per

46. Romano M. LEVANTE, *D'Annunzio. L'uomo del Vittoriale*, Roma, Andromeda, 1996, p. 65.

47. V. TERRAROLI, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 221.

48. Lettera a Guido Cadorin del 6 agosto 1924. Ne cito il testo da Valerio TERRAROLI, *Cadorin, D'Annunzio e la stanza dei "Sonni puri"*, in *Guido Cadorin 1892-1976*, Milano, Electa, 1987, pp. 102-110: 107.

49. Lettera a Guido Cadorin del 2 settembre 1924, trascritta da *ibidem*.

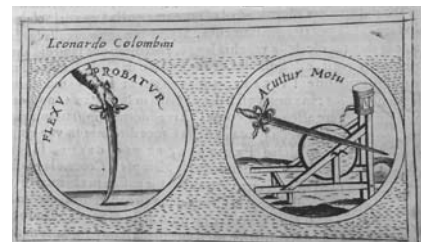


286 Simile concetto esprime l'Emblema del leone fuggituo alla vista della fiamma, col detto sententiofo; SOLVS FORTES TERRET IGNIS; vedendosi la fortezza d'Elia indebolita al riscontro di Gezabel, che essendo donna portaua le fiamme del furore. Si che quel grande, che minacciaua i Monarci, rimproueraua i Re, preualeua contra le squadre de i quinquagenarij, contra di lui armati; chiudeua, ed appriua il cielo à suo talento; e co i soli comandi obbligaua la natura ad vbbidirlo, tutto sbigottito le ne fuggi dal fuoco di vna femmina. Gioanni Crisostomo Hom. 15. in Matt. ex varijs. *Timuit mulierem, qui rotius mundi statum, & cali pluuiam, agri speciem in lingua posestare portausat, qui ignem e caelo eduxerat, & per virtutem orationis mortuos suscitauerat, hic timuit mulierem &c.*

A



B



C



D



E



F

3. Particolare dell'armadio realizzato da Guido Cadorin (1925) nella Zambra del Misello © Fondazione Vittoriale degli Italiani, fotografia di Marco Beck Peccoz. Sulla destra e sotto: A. Filippo PICINELLI, *Mondo Simbolico* (Milano, Stampatore archiepiscopale, 1653), p. 179; B. Silvestro PIETRASANTA, *De Symbolis Heroicis Libri 9* (Anversa, Officina Plantiniana, 1634), p. 293; C. Giovanni FERRO, *Teatro d'Imprese* (Venezia, Sarzina, 1623), p. 655; D. Ivi, p. 78; E. Luca CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle Imprese* (Pavia, Bartoli, 1574), p. 143; F. Camillo CAMILLI, *Imprese illustri di diversi* (Venezia, Ziletti, 1586), p. 18. Fotografie di Alessandro Giammei.

ora a commentare gli interventi creativi del poeta sulle imprese rubate alla tradizione.

All'impresa di Celso Guglielmi, il cui motto «Morsu Praestantior» è riusato alla lettera, D'Annunzio toglie l'immagine del lupo, lasciando solo il cavallo rampante che appunto è più veloce e scattante perché è stato morso. Oltre a semplificare l'iconografia, l'intervento allude forse al fatto che l'autore adotta l'emblema in senilità: il morso del motto ha temprato il suo spirito in passato e ora, nella pace del Vittoriale, la mancanza di minacce immediate rappresentata dall'assenza del lupo non lo rammollisce. Un analogo alleggerimento visuale ha luogo per l'impresa di Carlo Antonio Gandolfo: «Donec Capiam» vorrebbe infatti due cani all'inseguimento di un cervo, simbolo della virtù – il nero come figura dell'ira e il bianco della concupiscenza. Invece d'immedesimarsi nella virtù fuggitiva tuttavia, D'Annunzio (amante e allevatore di levrieri) elegge la concupiscenza a protagonista, rappresentando sé stesso nella veste di una risoluta, implacabile voluttà che non cesserà d'inseguire ciò che desidera fino all'estremo. Per il virgiliano «Lucem sub nubila lactat» – invece della spada unica prescritta da Bargagli e Ferro (e dal programma inviato a Cadorin, evidentemente modificato *in itinere*) – sono rappresentate sette lame brandite con un monte sullo sfondo. La simbologia mi sembra da ricondurre all'impresa di Fiume: lo stendardo del Carnaro includeva infatti le sette stelle dell'Orsa, che sono anche nel blasone concesso da Vittorio Emanuele III al poeta assieme al titolo nobiliare di Principe di Montenevoso. Disegnato da Guido Marussig, lo stemma contiene anche una spada e il monte eponimo. A «Solus fortes terret ignis» (motto dell'impresa di Livio Caffarelli concepita dal Ferro)⁵⁰ si aggiungono invece due sillabe, «non me»: una chiosa che esclude il poeta dal novero di coloro che temono il fuoco ma non da quello dei forti. Se da un lato è evidente il gioco più superficiale sul fuoco in sé, tema simbolico della gioventù letteraria di D'Annunzio, dall'altro è importante tenere presente la lettura morale e religiosa dell'emblema, che ne fa un monito per coloro che, pur virtuosi e dotati di forza, si lasciano vincere dalla fiamma della bellezza donnesca. La lussuria però, si sa, è espunta dalla lista dei peccati capitali dal signore del Vittoriale,⁵¹ che lascia infatti intatta l'impresa di Marco Corrado già identificata da Praz ma, significativamente, ne descrive la figura a Cadorin semplicemente come «bella donna ignuda», spogliandola degli attributi che ne fanno, nei trattati, immagine della sapienza (il circolo equinoziale nella mano, i raggi d'oro e d'argento, lo sguardo sulla fontana). Forse la più interessante delle imprese è quella con la musa Energeia, raffigurata da Cadorin similmente a una Diana arciera ma accompagnata da un motto proprio di Apollo: «Fert diem et horam». Nella spiegazione di Ferro (che conia il motto originale, «Fert diem tempus et horam») si ricorda che il dio, «figurato da Poeti giovanetto sbarbato, e gratoso», fu scambiato per Diana da Anselmo de Boodt in un'impresa analoga in cui tiene il capricorno e calpesta il serpente col motto oraziano «Integer vitæ scelerisque purus», «forse che l'haverlo veduto giovane senza segno di Huomo lo fece prendere per Donna».⁵² D'Annunzio ripercorre dunque l'errore giocando con la tradizione emblematica, e soprattutto attribuisce alla sua propria musa un'iscrizione riservata alla guida di tutte le muse. L'insistenza sul tema apolli-

50. G. FERRO, *Teatro d'imprese*, cit., p. 433.

51. «Cinque le dita, cinque le peccata» recita un'iscrizione nella Stanza delle reliquie al Vittoriale. I due peccati esclusi sono, prevedibilmente, lussuria e avarizia.

52. G. FERRO, *Teatro d'imprese*, cit., pp. 78-79.



A



B

4. Ozmo (Gionata Gesi), *Grab this Cock* (2016), acrilico su muro, diametro 5 m. ca., Eneida M. Hartner Elementary School, Miami, © Ozmo, fotografia di Arnold R Melgar/Foundation 2 F.A.M.E. Sotto: A. Adolfo de CAROLIS, *Ex libris di Gabriele D'Annunzio* (1923), incisione su carta © Fondazione Vittoriale degli Italiani; B. Joachim CAMERARIUS, *Symbolorum et Emblematum... centuria*, (Francoforte, Johann Ammon, 1654), p. 52, fotografia di Alessandro Giammei.

neo, riverberato nelle molte imprese dannunziane legate agli attributi del sole,⁵³ mi sembra l'aspetto più significativo dell'autoritratto impresistico della Zambra dal punto di vista della poetica dell'autore. È nota infatti la sua intenzione di opporre un'Italica ispirazione apollinea al dionisiaco genio di Wagner, sui cui funerali a Venezia si chiude il *Fuoco*. Il tema, sempre nel segno del sole, finisce per sposare in pieno la cifra francescana della stanza del lebbroso, giacché un leggendario progetto musicale appunto anti-wagneriano del poeta, annunciato alla stampa proprio durante la realizzazione materiale dell'armadio,⁵⁴ avrebbe dovuto essere un dramma in musica su Francesco intitolato *Frate Sole*.⁵⁵

Si sarà notato che due delle imprese non figurano nella fotografia pubblicata in queste pagine. Le due formelle su cui sono dipinte si trovano infatti sulle due facce estreme dell'armadio, una rivolta direttamente verso il letto, l'altra sulla parete opposta, verso la finestra decorata con le lodi mattutine «Insetti e lor larve, benedite il Signore» e «Augelli del cielo, benedite il Signore». Quest'ultima è dedicata alla musica, e vede una donna seduta all'organo con «Nunquam Dissonus». Il motto elabora in realtà quello congegnato per il *Theatrum spirituale Sancti Caroli* da Bartolomeo de Rossi (*symbolum* XI),⁵⁶ in cui l'immagine è quella della *Apollinis cithara* e il motto «Nunquam Dissona». Oltre a tornare, ancora una volta, sull'immaginario del dio del sole, il congegno dannunziano personalizza il concetto facendone più chiaramente un'impresa: dal comando dell'emblema originale, che prescrive ai poeti di non stonare quando imbracciano la lira apollinea, il motto diventa una descrizione dell'infalibilità di D'Annunzio, mai dissonante. Anche l'impresa rivolta verso il letto, la più vistosamente modernizzata, ha un carattere immediatamente personale. «Non sufficit orbis» è tra i più famosi motti della tradizione impresistica, in cui è appaiato ai globi o al cavallo che corre sul mondo. L'originario significato imperialista e colonialista è sostituito dall'immaginario aviatorio con la figura del velivolo: non è un continente della Terra a non essere sufficiente ma la Terra in sé, da abbandonare per le altezze celesti. Il poeta aveva già fatto imprimere lo stesso motto sulla fiancata del suo Caproni 33 11503, su cui aveva volato durante la grande guerra, e farlo dipingere ora sull'anta più direttamente visibile rispetto al giaciglio destinato alla sua veglia funebre è forse un gesto di ulteriore distacco – stavolta in senso spirituale – dal mondo.

Ancora una volta è più che evidente il carattere non banalmente decorativo dei congegni verbovisivi adottati da D'Annunzio, che senz'altro «saccheggiava i libri d'impres» ma procedeva poi ad elaborarne i concetti, ad applicarli al proprio complesso e contraddittorio mito, e a riforgiarli sottilmente con l'aiuto di artisti all'altezza del compito. Il senso dell'operazione emblematica svolta sull'armadio mi pare spiegato dalla funzione della Zambra stessa. Oltre all'estremo destino di camera ardente, la stanza serviva infatti a D'Annunzio come «cella dei puri sonni» in cui meditare durante gli anniversari fatidici della sua vita in compagnia di dagherrotipi degli amori scomparsi (la madre, la sorella,

53. Sul sole in D'Annunzio, vd. Nicolas J. PERELLA, *Gabriele D'Annunzio*, in ID., *Midday in Italian Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 114-144.

54. Vd. ad esempio Alberto DE ANGELIS, *Il «Frate Sole» di D'Annunzio. Una conversazione con Alfredo Casella*, in «Gazzetta di Ferrara», (4 febbraio 1924), p. 3.

55. Sul millantato dramma musicale, vd. Rubens TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 33.

56. Bartolomeo DE' ROSSI, *Theatrum spirituale s. Caroli Cardinalis et Archiepiscopi Mediolani*, Venezia, Deuchino, 1616, p. 22.

la Duse). L'autoritratto in imprese è dunque anche un'autobiografia: uno strumento di meditazione e di memoria. Nel novero delle edizioni cinquecentesche della biblioteca del Vittoriale figurano d'altronde una copia della *princeps* de *L'idea del Teatro* e la giolinita di *Tutte l'opere* di Giulio Camillo,⁵⁷ e le imprese fin qui censite compaiono tutte, in forme identiche o prossime a quelle dannunziane, solo in uno dei trattati posseduti dal poeta: il più volte citato *Teatro d'imprese*. Per chiarire più profondamente l'uso dell'armadio nel teatro della memoria⁵⁸ apollineo e francescano costruito nella Zambra sarà forse dirimente capire cosa custodivano le ante figurate. Basti per ora confermarne le fonti emblematiche, e apprezzarne la smalzata elaborazione creativa.

3. Coda (di gallo): un nuovo emblema americano

La concezione di imprese complete di motto e figura materialmente realizzate da un artista non è una rarità per D'Annunzio, specie se si aggiunge una terza pista a quelle proposte da Praz: la cancelleria. Tra *ex libris*, carta intestata e da lettere del poeta infatti – come dimostra il pionieristico articolo di Mariotti – un cercatore di emblemi può davvero sbizzarrirsi.

Quando ho presentato per la prima volta questa ricerca in pubblico alla New York University, a due passi dal putto sulla lumaca che ha acceso il mio interesse per l'emblematica, ho scelto proprio un *ex libris* di D'Annunzio per concludere la *lecture*. Solo una settimana era passata dalla sorprendente elezione presidenziale che, mentre scrivo queste righe, sta già producendo i più nefasti esiti. Da immigrato, pur privilegiatissimo, ho dedicato l'emblema dannunziano di quell'*ex libris* al mio paese d'adozione: un gallo che canta su una pila di libri col motto «Ognora destò».

Colpito da quell'ultima *slide*, Ozmo – eccezionale pittore e street-artist spesso ispirato dall'immaginario rinascimentale e autore di tatuaggi basati sulle imprese⁵⁹ – mi ha proposto di collaborare con lui alla creazione di un emblema americano per un progetto di arte pubblica nel quartiere di Wynwood, cuore della comunità caraibica e cubana a Miami, dove avrebbe realizzato una gigantesca pittura sul muro di una scuola elementare. L'artista mi ha regalato così l'occasione di vestire i panni dell'emblemata creativo, americanizzando l'emblema di Camerarius che aveva ispirato D'Annunzio per farne un richiamo alle armi della cura, dell'antirazzismo, e della vigile difesa della cultura (fig. 4). Non so davvero cosa D'Annunzio penserebbe di Donald Trump, simbolicamente rappresentato dalla tromba (*trumpet*) che il gallo calpesta. Credo però che Lina apprezzerà le aspirazioni neo-barocche del gioco verbovisivo – un po' spudorato – che si completa con l'intraducibile titolo che abbiamo infine scelto per l'opera: *Grab this Cock*.

57. Cfr. il catalogo *Le edizioni del XVI secolo nella biblioteca di Gabriele d'Annunzio*, a c. di Elena Ledda, in «Nuovi quaderni del Vittoriale», 2 (1995), pp. 173-202: 180.

58. *L'idea del Vittoriale* (e in particolare della Zambra) come teatro della memoria è già in Lucia RE, *Gabriele D'Annunzio's Theater of Memory: Il Vittoriale degli Italiani*, in «The Journal of Decorative and Propaganda Arts», 3 (1987), pp. 6-51.

59. Sull'immaginario anche rinascimentale e barocco di Ozmo, vd. Alessandro GIAMMEI, *Ozmosi. Permeabilità dello spazio e stickermania nell'opera di Ozmo*, in *Street-art con Ozmo*, Pontedera, Bandecchi&Vivaldi, 2015, pp. 7-13.

JUAN JOSÉ MORCILLO ROMERO

Arquitectura de la memoria en la tratadística mnemotécnica hispana

Cogitatio enim quamvis regionem potest amplecti et in ea situm loci cuiusdam ad suum arbitrium fabricari et architectari.

(*Rhet. Her.* 3. 19)

«Ricordare diventa pericolosamente vicino a creare, o almeno ri-creare il mondo».¹ Estas palabras de Lina Bolzoni a propósito del proyecto de Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, sintetizan a la perfección el código cultural y mnemónico en el que debemos entender el complejo género de las artes de memoria.

A través de numerosos estudios, Lina Bolzoni nos ha dado una visión amplia y clarividente de la idea de Camillo, la edificación de un teatro mental como una nueva vía para desarrollar y amplificar hasta unas cotas casi inimaginables el arte clásico de la memoria.

En estas líneas que siguen, hemos intentado analizar de qué manera se desarrollaron los modelos arquitectónicos en los tratados mnemotécnicos hispanos, concretamente en tres de ellos: el *Ars memorativa* de Juan de Aguilera, la *Artificiosae memoriae ars* de Francisco Sánchez de las Brozas y por último el *Fénix de Minerva o arte de memoria* de Juan Velázquez de Azevedo.

1. Lugares mnemónicos en las fuentes retóricas clásicas: *Rhetorica ad Herennium*, *De oratore* de Cicerón y la *Institutio oratoria* de Quintiliano

El papel de los lugares mentales en el arte de la memoria se justifica desde la antigüedad, como muestran estas palabras de la *Rhetorica ad Herennium*: «Locos appellamus eos qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queamus: ut aedes, intercolumnium, angulum, fornicem et alia quae his similia sunt».²

A este respecto Quintiliano³ y otros estudiosos de la mnemotecnia desde una perspectiva retórica justifican que la memoria se apoye en lugares fijados previamente en la mente por

1. Giulio CAMILLO, *L'idea del Teatro*, con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti, a c. di Lina Bolzoni, Milano, Adelphi Edizioni, 2015, p. 20.

2. CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, Introduzione, testo critico, commento a c. di Gualtiero Calboli, Bologna, Pàtron, 1969, p. 150.

3. QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, volumen IV, ed. Harold Edgeworth Butler, Cambridge Mass., Harvard University Press, (Loeb Classical Library, 127), 1968, p. 220: «[...] notatum videtur, iuvare memoriam signatis animo sedibus, idque credet e suo quisque experimento. Nam cum in loca aliqua post tempus reversi sumus, non ipsa agnoscimus tantum, sed etiam quae in his fecerimus reminiscimur personaeque subeunt, nonnumquam tacitae quoque cogitationes in mentem revertuntur».

tres razones. Como demuestra la experiencia, los lugares excitan con facilidad la memoria, pues al volver a un lugar, no sólo se reconoce el lugar en sí, sino aquello que allí se hizo, las personas que lo frecuentaban e incluso las intenciones o pensamientos que se tuvieron.

Además, el hecho de que el sistema de la memoria artificial se componga de imágenes conlleva la necesidad de lugares en los que depositar dichas imágenes mentales. Así, del mismo modo que la memoria natural, en la que las imágenes mentales se albergan en un lugar material, la memoria artificial precisa de lugares físicos en los que albergar las imágenes.

Y en tercer lugar, cabe subrayar la correlación de los conceptos *loci* y *ordo*. Gracias al orden de los lugares y, a su vez, de las imágenes en ellos, es posible que se produzca la reminiscencia durante el recorrido de dichos lugares cargados de imágenes representativas.⁴

Las fuentes clásicas informan sobre las características que deben tener los lugares mentales de la memoria artificial, así como la variedad de tipos que pueden usarse en el desarrollo del proceso memorístico. En este punto, lo dicho por las tres fuentes clásicas será un tópico en las artes de memoria renacentistas, que se limitan, salvo excepciones, a ampliar y adaptar los tipos de lugares y no a modificar las características del sistema. A este respecto Quintiliano presenta una descripción de cómo deberían ser dichos lugares, muy espaciosos y caracterizados por su variedad, como una gran casa distribuida en muchas estancias:

Loca discut quam maxime spatiosa, multa varietate signata, domum forte magnam et in multis diductam recessus. In ea quidquid notabile est animo diligenter adfigunt, ut sine cunctatione ac mora partis eius omnis cogitatio possit percurrere. Et primus hic labor est, non haerere in occurso: plus enim quam firma debet esse memoria quae aliam memoriam adiuvet.⁵

No obstante, como veíamos previamente, ya la Rhetórica ad Herennium había establecido las condiciones que debía reunir un lugar: *breviter, perfecte, insignite*. Deber ser, pues, un marco concreto, cerrado y señalado por el contenido que en él se encierra. En cuanto a la naturaleza de los lugares, se plantea que puede ser natural o bien creado por el hombre, y no se le da especial relevancia a que sea real o imaginado.⁶

Cicerón y el autor de la *Rhetorica ad Herennium* hablan sobre los lugares concretos en los que se depositan las imágenes, evitando detenerse en ello por tratarse de un tema demasiado conocido. Cicerón da unas breves claves acerca de cómo deben ser estos *loci*: en el *De oratore* dice que los lugares deben ser extensos y numerosos, estar bien iluminados y separados unos de otros por un espacio moderado.⁷ En la *Rhetorica ad Herennium* podemos encontrar otras reglas: los lugares deben seguir un orden; deben ser estables, pues a diferencia de las imágenes, no cambian, como tampoco cambia la cera cuando se borran

4. LUIS MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista. Jorge de Trebisonda, Pedro de Rávena y Francisco Sánchez de las Brozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, p. 55.

5. QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, cit., p. 220.

6. CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, cit., p. 152 «Cogitatio enim quamvis regionem potest amplecti et in ea situm loci cuiusdam ad suum arbitrium fabricari et architectari».

7. CICERO, *De oratore*. Books I-II, ed. Edward William Sutton, Harris Rackham, Cambridge Mass., Harvard University Press, (Loeb Classical Library, 348), 1967, p. 468: «quare, ne in re nota et pervolgata multus et insolens sim, locis est utendum multis, inlustribus, explicatis, modicis intervallis».

las letras; deben agruparse de cinco en cinco o de diez en diez, para evitar la confusión en el número de lugares; es preferible que sean solitarios, pues la soledad mantiene intactas las figuras de las imágenes; es conveniente que sean de diferente forma y composición, pues la semejanza puede provocar confusión; y que su tamaño debe ajustarse al de las imágenes, para que no queden sueltas o demasiado apretadas.⁸

Es cierto que las exigencias para la composición de lugares pueden resultar un tanto desconcertantes, sin embargo, si lo analizamos equiparándolo con el sistema de escritura, no lo son tanto. El orden es necesario en ambos sistemas y la soledad o el aislamiento intentan evitar una página sobrecargada de signos. Podría describirse como acotar el espacio necesario para albergar cada imagen, al igual que si se tratara de una palabra escrita. Lo mismo cabe decir de los *intervalla locorum*: no serían comprensibles si no se tuviera en consideración el paralelismo con el sistema de escritura.

Estos intervalos de espacio son de tal relevancia, que se convirtieron en un tema por el que mostraron especial interés la mayoría de autores de artes de memoria, ya que suponen la creación del nexo entre los lugares y al mismo tiempo son el elemento diferenciador que impide confundir las sedes de los distintos conceptos. Por ello, resulta importante hallar la distancia justa que permita el tránsito de un lugar a otro sin que se interrumpa el proceso memorístico en esa transición, ahora bien, sin provocar confusión por un exceso de proximidad.

También se hace referencia a la cuestión de las dimensiones y proporciones aconsejables para un lugar mnemónico. En la *Rhetorica ad Herennium* ya se indican las dimensiones de los lugares: «han de elegirse lugares de dimensiones reducidas, aunque no excesivamente pequeñas». Una conclusión que los estudiosos de la memoria extraerán de estas palabras es que se deberán utilizar las proporciones del hombre como modelo para la composición de lugares. Estas normas subyacen en el origen de la figura que aparece en el *Congestorium artificiosae memoriae* de Johannes Romberch, en la que se utiliza a una figura humana para acotar las medidas de un lugar mnemónico, que tendrá una gran difusión.⁹ También en la *Rhetorica ad Herennium* se advertía que el lugar debía estar convenientemente cerrado,¹⁰ tal y como aparece la figura que presenta Romberch en una habitáculo también perfectamente cerrado (fig. 1).¹¹

Otro tanto cabe decir sobre la doctrina acerca de la iluminación del lugar mnemónico. En la *Rhetorica ad Herennium* se dice que el lugar no debe tener ni una iluminación excesiva, ni permitir que el lugar quede en la oscuridad, pues en el primer caso el brillo excesivo deslumbraría al recorrer dicho lugar y en el segundo la imagen ubicada en dicho lugar quedaría oculta en la penumbra.¹²

También es común la preocupación por el tamaño del lugar. En la *Rhetorica ad Herennium* se proponen lugares de dimensiones reducidas, aunque no excesivamente pequeñas,

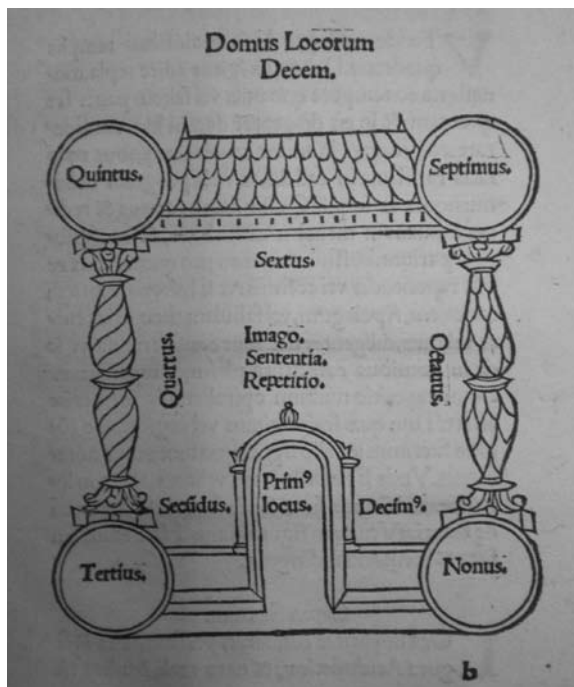
8. L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, cit., p. 56.

9. Imagen que ilustra las dimensiones óptimas de un locus mnemotecnicus: Johannes ROMBERCH, *Congestorium artificiosae memoriae*, apud Melchiorem Sessam, Venecia, 1533, f. 28 v.

10. CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, cit., p. 149.

11. L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, cit., p. 58.

12. CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, cit., p. 150.



1. Johannes ROMBERCH, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venetiis per Melchiorem Sessam, Venecia, 1533, c. 28 v.

2. Gulielmus LEPORUS, *Ars memorativa*, Toulouse, in *Calchographia Joannis Fabri*, 1523, c. 9r.

pues los demasiado amplios hacen que las imágenes se queden descolgadas del entorno, y los demasiado pequeños dan la impresión de no ser capaces de contener las imágenes.¹³

Para finalizar con la presentación de los lugares, la *Rhetorica ad Herennium* invita a que aquellos que precisen lugares mnemónicos se sirvan de los lugares reales que cumplan las características presentadas anteriormente, y que en caso de que no dispongan de lugares con tales características, utilicen su imaginación para concebir a su gusto el lugar mnemónico apropiado.¹⁴

En cuanto a la ejemplificación de estos lugares, la casa es el modelo arquitectónico más recurrente, utilizado por las tres fuentes como modelo de lugar mnemónico. Quizá, se deba más al vínculo de familiaridad que este lugar genera con cada individuo, que a las propias condiciones del lugar, dada la poca uniformidad de este tipo de construcciones.

2. Desarrollo de la teoría mnemónica de los *loci* en las artes de memoria hispanas

Juan de Aguilera escribió una de las primeras artes de memoria del círculo humanista español. Se dedicó a los estudios de medicina, matemáticas y filosofía en la Universidad de Salamanca.¹⁵ Parece ser que su primera obra data de 1530, *Canones Astrolabii Universales*, que sabemos fue publicada en Salamanca. En ella encontramos un elenco de sus preocupaciones intelectuales cuando aún no había alcanzado su Licenciatura en Medicina, algo que sucedería dos años más tarde.¹⁶

En 1536 publica su *Ars memorativa*, también en Salamanca.¹⁷ Como es costumbre y siguiendo la línea de sus artes homónimas precedentes, la obra es bastante breve y concisa, apenas llega a la treintena de folios que se ordenan en cuatro libros. El esquema de la obra sigue el patrón habitual en este tipo de obras: aprovecha el prólogo para hacer un resumen de la historia del arte de la memoria; el primer libro está dedicado a los *loci*; el segundo a las *imagines*, en concreto a las que se ocupan de la *memoria rerum*; el tercero, también dedicado a las imágenes, aunque en este caso a las que se concentran en la *memoria verborum*; por último, un cuarto libro dedicado a vigilar las prácticas que favorecen y perjudican a la memoria.

En cuanto al capítulo primero, el dedicado a los lugares, que es el que nos concierne en este caso, se puede decir que sigue el patrón de las artes de memoria de finales del siglo XV. Aguilera expone los preceptos clásicos de manera sencilla, interpretando y aclarando los pasajes menos claros de las fuentes clásicas. La estructura del capítulo se articula en once reglas. En el desarrollo de estas reglas se van tratando los preceptos clásicos tomados de la

13. Ivi, p. 151.

14. *Ibidem*.

15. Vicente MUÑOZ DELGADO, *Juan de Aguilera y su Ars memorativa*, in «Cuadernos de Historia de la Medicina Española», 14 (1975), pp. 175-190.

16. La obra consta de cuatro libros: el primero dedicado a las matemáticas y a la astronomía; el segundo presenta una selección de problemas astronómicos; el tercero se dedica a la medición de distancias, alturas y profundidades; y el último libro se ocupa de la trigonometría.

17. Publica la obra bajo el título de *Ars memorativa doctoris Joannis de Aguilera Salmanticensis, studiosis omnibus tam utilis quam iocunda. Visa a superiore et ex eius permissione typis excussa*.

Rhetorica ad Herennium y del *De oratore*. Algunas de las reglas más relevantes son: siempre que haya abundancia de lugares reales bien diferenciados, estos han de ser utilizados con prioridad con respecto a los lugares mixtos o imaginados, y a su vez, los lugares mixtos tendrán preferencia con respecto a los lugares imaginados, dada la solidez que la experiencia personal aporta al proceso de memorización; no obstante, sea cual sea la naturaleza de los lugares utilizados, algo imprescindible será una correcta y suficiente diferenciación entre ellos, pues la semejanza debilita la ordenación de los lugares.¹⁸ En cuanto los *intervalla*, sigue las teorías clásicas que recomiendan la moderación, dado que la excesiva cercanía provoca dificultades para definir los límites de cada lugar y una distancia demasiado grande entre ellos podría trabar el proceso mnemónico. Sobre las dimensiones de los lugares, se propone que el *locus* debe ajustarse a las proporciones humanas.

Nos resulta especialmente interesante la ejemplificación de lugares arquitectónicos que presenta Aguilera. A propósito de los lugares reales se dice:

Loca vera sunt quae absque ulla intellectus fictione ubiuis suaa sponte occurrunt, qualia sunt: urbes, oppida, pagi, arces, turrets, domus, ecclesiae, monasteria, collegia, atque horum partes: anguli, ianuae, fenestrae, intercolumnia, parietes eorumque maculae, fornaces, hiatus et similia sensibili inter se diversitate differentia.¹⁹

Además de un elenco importante de los lugares que probablemente estaba habituado a ver Aguilera, se aprecia cómo sigue la clasificación que presentábamos más arriba en palabras del humanista francés, Guillaume Le Lièvre, entre lugares máximos, mayores y menores. Así, una vez que ha expuesto lo que considera como lugares mayores, a saber: ciudades, aldeas, ciudadelas, torres, casas, iglesias, monasterios o colegios; pasa a exponer los lugares menores, que pueden ser articulados como una unidad menor a la que recurrir el proceso de memorización, como son las esquinas, las puertas, ventanas, intercolumnios, paredes, etc. (fig. 2).

En el *Ars memorativa* de Aguilera no encontramos ninguna propuesta compleja de lugar mnemónico, sino que más bien parece que encomienda a cada individuo la tarea de componer su proyecto de lugar, eso sí, a partir de los preceptos que él detalla en sus reglas. Quizá, como parece que ocurre en otras muchas artes de memoria bajo la influencia de la idea transmitida en le *Rhetorica ad Herennium*:

Deinde cur volumus ab industria quemquam remove, ut ne quid ipse quaerat, nos illi omnia parata quaesita tradamus? [...] Postremo praeceptoris est docere, quemadmodum quaeri quidque conveniat, et unum aliquod aut alterum, non omnia, quae eius generis erunt, exempli causa subicere, quo res possit esse dilucidior: ut quom de prohemiis quaerendis disputamus, rationem damus quaerendi, non mille prohemiorum genera conscribimus, item arbitramur de imaginibus fieri convenire.²⁰

18. Algo que ya recomendaba Publicius a propósito de la *Dissimilitudo locorum*: «locorum similitudo morte magis evitanda est [...]. Quas ob res opere colore et altitudine figura ac diversa materia evitare poterimus». Iacobus PUBLICIUS, *Oratoriae artis epitomata*, Erhard Ratdolt, Venecia, 1482, p. 109.

19. Juan DE AGUILERA, *Ars memorativa*, Salamanca, impressum in vico Sarracenorum, 1536, f. 4 v.

20. CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, cit., p. 151.

Es muy interesante la posición de Juan de Aguilera dentro de una tradición científica salmantina, más que por las facetas científicas individuales como médico, estudioso del arte de la memoria o astrónomo, porque parece presentarse como una pieza dinámica en la élite cultural de la Universidad de Salamanca, preocupado por la idea de la adquisición de conocimiento en general, y es en ese contexto, en el que se entiende mucho mejor la finalidad de su *Ars memorativa*.

Por el contrario, el autor del *Artificiosae memoriae ars* es el archiconocido humanista extremeño Francisco Sánchez de las Brozas. Hombre dedicado a las letras, que recibió una amplísima formación en lenguas clásicas y que se dedicó durante toda su vida a su enseñanza y estudio.²¹

Su obra se publicó por primera vez en Amberes, en 1582, junto con otras obras 'menores'. El volumen lleva por título *Paradoxa Francisci Sanctii Brocensis in inlyta Salmanticensi Academia primarii rhetorices graecaeque linguae doctoris (Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini)*. Las obras que completan el volumen son: los *Paradoxa*, los *Topica Ciceronis*, el *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione* y la *Grammatica graeca*.²²

El tratado del Brocense comienza con la definición de la memoria como la firme retención mental de la disposición de contenidos y palabras. A continuación, advierte la existencia de dos tipos de memoria: la natural y la artificial. Tras definir las, justifica la presencia de la segunda por la utilidad que en general presta el *ars* a la *natura*.²³ Advierte que la memoria artificial consta de lugares e imágenes, y compara su uso mnemotécnico con la escritura. Todo ello de acuerdo con lo dicho en la *Rhetorica ad Herennium*. Este capítulo introductorio sigue la misma línea que el de Juan de Aguilera. Al Brocense no le interesa toda la parafernalia filosófica que rodea al arte de la memoria, y por lo tanto, no se plantea la problemática de si forma parte de las *potentias* del alma, o si por el contrario, como afirmaba Cicerón, se trata de uno de los tres componentes de la prudencia,²⁴ una de las virtudes cardinales. La finalidad de la obra del humanista extremeño es sobre todo práctica, siguiendo el patrón de otros manuales de memoria como el de Pedro de Rávena.

Francisco Sánchez de las Brozas en su *Artificiosae memoriae ars* coincide con la *Rhetorica ad Herennium* al aconsejar el uso de lugares que puedan ser distinguidos entre ellos, ya sea por su forma o por su naturaleza, para evitar la confusión que provoca la semejanza entre los lugares, y utiliza un ejemplo de lugar mnemónico poco aconsejable: un corredor de celdas de monjes, debido al parecido absoluto existente entre todos los habitáculos. Lo mismo ocurre en cuanto a la conveniencia de separar adecuadamente los lugares, de acuerdo con

21. Para un estudio detallado de la figura del Brocense cfr. FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, *Minerva o De causis linguae latinae*, editado y traducido por Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1995.

22. L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, cit., pp. 193 y sgg.

23. Estos conceptos son desarrollados extensamente en LUIS MERINO JEREZ, *La pedagogía en la Retórica del Brocense*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense» y Universidad de Extremadura, 1992, pp. 37-39.

24. Cicerón en su *De Inventione* 2, 53 y sgg., propone que la prudencia, como virtud fundamental en el hombre, se constituye a partir de la memoria, la inteligencia y la providencia. Estas características permiten al hombre actuar de un modo prudente en las tres esferas temporales: la memoria permite tener en cuenta los precedentes, la inteligencia permite tomar decisiones en el momento presente y la providencia es la facultad que propicia actuar prudentemente con respecto al futuro.

el principio expuesto por Cicerón y la *Rhetorica ad Herennium*: «para que el pensamiento pueda discernir bien las cosas, necesita, como la vista, que no estén ni demasiado juntas ni demasiado separadas». ²⁵

Del mismo modo ocurre con la teoría sobre la iluminación del *locus*, El Brocense, siguiendo muy de cerca el texto de la *Rhetorica ad Herennium*, propone que no esté ni demasiado iluminado ni demasiado oscuro, pues en el primer caso la imagen queda oculta y en el segundo deslumbra con brillo excesivo. ²⁶

Con respecto a las características del lugar, también suele discutirse el tamaño que han de tener los *loci*. El Brocense detalla las dimensiones que debe tener a lo ancho y a lo alto, utilizando como referente además de las doctrinas clásicas, el *Phoenix sive artificiosa memoria* de Pedro de Rávena. Ambos humanistas coinciden con la interpretación de Johannes Romberch que comentábamos previamente, y que se ceñía a la figura humana para acotar las dimensiones del lugar. ²⁷ Existen clasificaciones de los lugares en función del tamaño y de la capacidad de éstos para albergar imágenes, como la que encontramos en la teoría del humanista francés Guillaume Le Lièvre. Detalla tres tipos de lugares: menores, mayores y máximos. Los lugares menores son aquellos que únicamente pueden acoger imágenes y forman parte de otros lugares mayores. Por otra parte estarían los lugares máximos, que se diferencian de los otros dos tipos en que es la categoría máxima, es decir, pueden abarcar lugares mayores que a su vez acogen lugares menores. Si se compara con un esquema del tipo que conocemos habitualmente, los lugares máximos equivaldrían al concepto raíz que se divide en otros conceptos principales, estos serían los lugares mayores que al mismo tiempo se subdividen en otras categorías que serían los lugares menores: «Multum memoriae conferet in triplicem locorum definitionem descendere, scilicet Minorum, Maiorum et Maximorum». ²⁸

Antes de pasar a los ejemplos de lugares, El Brocense se preocupa de su estabilidad y durabilidad, pues éstos, a diferencia de las imágenes no se pueden borrar, sino que deben fijarse firmemente en la memoria y permanecer allí para albergar incluso imágenes en distintos procesos de memorización. Para apuntalar dicha precisión recurre a la cita de un tratadista que los representa en una escala progresiva que parte del infierno para llegar hasta el cielo, pasando por los cuerpos celestes. ²⁹

Una de las propuestas que realiza El Brocense desarrolla unas series de listas alfabéticas de

25. CICERO, *De oratore*. Book III, ed. Harris Rackham, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1942 (Loeb Classical Library, 349), p. 220; CORNIFICIO, *Rhetorica ad C. Herennium*, *cit.*, p. 150 y F. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, *Artificiosae memoriae ars*, en L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, *cit.*, p. 198: «vicinitas locorum naturalem etiam memoriam conturbare solet, distantia longior moram adfert. Distabunt igitur inter se loca sex fere pedes aut quatuor passus vel, si placet, quinque».

26. L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, *cit.*, p. 198.

27. A este respecto véase la ilustración n. 1.

28. Gulielmus LEPOROUS, *Ars memorativa*, Tolouse, in Calchographia Joannis Fabri, 1523, c. 8v.

29. L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, *cit.*, pp. 59-60. No resulta fácil saber a quién se refiere exactamente El Brocense, aunque como bien apunta el Prof. Merino Jerez podría tratarse de Jacobus Publicius, que en su *Ars memorativa* incluye un sistema de lugares que va desde el infierno hasta el cielo con una disposición en esferas que se van sobreponiendo progresivamente; también puede estar citando el *Congestorium artificiosae memoriae* de Johannes Romberch, porque también utiliza una imagen semejante, o quizá, más bien se esté refiriendo a las imágenes que utiliza Cosma Rosselli, en las que se representan el cielo y el infierno a modo de ciudades amuralladas como lugares mnemónicos.

animales como series ordenadas de lugares mnemotécnicos. Los animales que han de formar dichos alfabetos animados deben representarse fijos e inmóviles, pues de lo contrario, al igual que cualquier otro lugar que no permanezca sólido y aferrado a su ubicación, perturbarían la memoria, al mezclarse unos con otros a causa del movimiento. En cualquier caso, sí que reconoce, siguiendo lo ya dicho por Cicerón y la *Rhetorica ad Herennium*, la necesidad de tener disponibles muchos lugares, si van a ser muchos los contenidos que se pretendan memorizar.

Antes de continuar, es conveniente presentar otro de los mecanismos fundamentales para el *ordo locorum*: la utilización de los alfabetos como lugar mnemónico. Aristóteles describe en su *De memoria et reminiscencia* el uso de las letras del alfabeto griego como un sistema familiar para ordenar y memorizar cualquier contenido.³⁰ Bien es cierto que, si se pretende memorizar una ingente cantidad de información a partir del alfabeto como patrón de orden, será necesario conseguir diversos tipos de alfabetos sobre los que apoyarse, debido a que la eficiencia de un lugar mnemotécnico depende de la cantidad de imágenes que se le atribuyan, siendo poco aconsejable el excesivo número de ellas en un mismo lugar.³¹ Ésta es la causa por la que Pedro de Rávena utiliza distintos tipos de alfabetos, entre ellos, uno en el que cada letra la forma una figura humana,³² algo similar a lo que se aprecia en la conocida imagen que presenta Giovanni Battista della Porta en su *Ars Reminiscendi*,³³ en la que aparece un alfabeto en el que cada una de las letras está representado por figuras humanas.³⁴

Resulta especialmente interesante el hallazgo realizado en algunos monasterios, en los que han aparecido manuscritos cuya clasificación se realizaba con alfabetos de algún modo exóticos como lo eran el griego, el hebreo, el copto, el rúnico e incluso algún alfabeto imaginario.³⁵

Ya Boncompagno da Signa presenta en su *Rhetorica novissima* de 1230 una gran variedad de signos y símbolos que se podían utilizar como ayuda a la memoria natural, entre los que se pueden encontrar los *deposita alphabeta*. En ella se describe también el modo en el que él mismo se servía de un alfabeto imaginario como código aplicado a la memoria artificial:

Per illam siquidem imaginationem alphabeti, memoriae naturalis beneficio pereunte, in xxx diebus quingentorum scholarium nomina memoriae commendavi. Refero etiam, quod mirabilius videbatur, quia unumquemque nomine proprio, non omissa denominatione cognominis vel agnominis et specialis terrae de qua erat, in conspectu omnium appelabam: unde cuncti et singuli admiratione stupebant.³⁶

30. ARISTOTLE, *On memory*, trad. Richard Sorabij, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 50.

31. PEDRO DE RÁVENA, *Fénix*, en L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, cit., p. 142: «Qui multa voluerit meminisse multa sibi loca comparare debet».

32. Ivi, p. 146: «Tertia est aurea conclusio: pro litteris alphabeti homines habeo et sic imagines vivas».

33. GIOVANNIBATTISTA DELLA PORTA, *Ars Reminiscendi*, Napoli, Apud Joan. Baptistam Subtilem, 1602, c. 40r.

34. Véase al respecto los comentarios a la obra de Della Porta en L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, cit., p. 167.

35. MARY CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1990, p. 109.

36. BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rhetorica novissima*, vol. 2 (*Scripta anecdota glossatoria*) a c. di Augusto Gaudenzi, *Bibliotheca iuridica medii aevi*, Bologna, P. Virano, 1892, p. 279.

La utilización del alfabeto como marca mnemotécnica y como lugar de memoria produce esencialmente el efecto de una cadena, en la que una palabra clave o frase actúa como punto de unión de diversos materiales, y cuyo nexa entre los eslabones es el orden alfabético.³⁷ Podemos encontrar una descripción clara de este proceso en la carta introductoria que Pedro de Rávena utiliza para presentar su obra. En ella el autor comienza diciendo:

In locis autem meis quae collocaverim hic scribere statui et quae locis tradidi perpetuo teneo, in decem et novem litteris alphabeti vigintimilia allegationum iuris utriusque posui et eodem ordine sacrorum librorum septem milia, mille Ovidii carmina quae ab eo sapienter dicta continent, ducentas Ciceronis auctoritates, trecenta philosophorum dicta, magnam Valeri Maximi partem, naturas fere omnium animalium bipedum et quadrupedum quorum auctoritatum singula verba collocavi [...].³⁸

Pero más interesante que la cantidad de información que podía almacenar el prodigio mnemotécnico de Pedro de Rávena es el modo en el que está organizado. La secuencia de las letras del alfabeto actúa como un lugar principal dentro del sistema propuesto por el autor. Se plantea un *locus* compuesto de 19 lugares menores que se rigen según el *ordo* del abecedario latino. La clasificación de los bloques de contenido, articulada en torno a tópicos de carácter general, se organiza por medio de un orden alfabético. Se puede decir que la memoria de Pedro de Rávena funciona, en buena medida, como un índice de materias:

[...] et quando vires artificiosae memoriae experiri cupio, peto ut mihi una ex litteris illis alphabeti proponantur, super qua probes: proposita est mihi nunc littera A in magno doctorum virorum conventu, et statim a iure principium faciens, mille allegationes plures proferam de alimentis, de alienatione, de absentia, de arbitris, de appellationibus et de similibus quae iure nostro habentur incipientibus a dicta littera A; deinde in sacra scriptura de Antichristo, de adulatione et multas allegationes sacrae scripturae ab illa littera incipientes pronuncio, carmina Ovidii, auctoritates Ciceronis et Valerii non omittam, de asino de Aquila de agno de accipitre de apro de ariete auctoritates allegabo, et quaecumque dixerit ab ultimis incipiens velociter repetam [...].³⁹

Si bien el lugar principal está ordenado siguiendo la serie alfabética, el criterio que utiliza para ordenar posteriormente la siguiente dimensión de lugares es de índole visual, generalmente el orden de aparición en el texto. Pedro de Rávena entendió que un índice exclusivamente alfabético resultaría más útil para un lector que maneja continuamente el texto íntegro en soporte material, al igual que ocurre en los diccionarios modernos, pero a su vez, vislumbró que, para un ejercicio de memorización, resultaba mucho más asequible, rápida y efectiva la utilización de un *ordo* basado en el lugar de su primera aparición en el texto, de modo que la lógica espacio-temporal pudiera servir de guía en la búsqueda de cualquiera de estos contenidos.

Fruto de la preocupación por el orden y estabilidad de los lugares, El Brocense apunta que los lugares que se vaya a utilizar deberán ser conocidos previamente: «Loci debent esse

37. M. CARRUTHERS, *The Book of Memory*, cit., p. 114.

38. PEDRO DE RÁVENA, *Fénix*, en L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, cit., p. 164.

39. Paolo ROSSI, *Clavis Universalis. Enciclopedismo e arte della memoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 289.

notissimi nobis et diligenti cura ter aut quater in mense repetendi».⁴⁰

Por ejemplo, a la hora de la provisión de lugares, en caso de no disponer de lugares naturales, es decir, tomados de su entorno, aconseja imaginar una casa muy elegante donde poder acomodar lugares perpetuos y sólidos: «Si tibi locus non suppetat ubi locos aut naturales aut artificiosos possis constituere, si vales ingenio, ingenio ipso tibi elegantissimam domum imaginabere ubi perpetuos et stabiles locos possis adaptare, ut qui ab inferno per elementa et planetas ad coelum efformabat».⁴¹

El Brocense introduce su capítulo dedicado a los lugares proponiendo distintos lugares o elementos arquitectónicos como posibles *loci*: «Loci sunt igitur, quos vice chartarum paramus, qui aut natura aut manu sunt absoluti, ut aedes, intercolumnium, anguli, fornices, ianuae, fenestrae, hiatus parietum et similia».⁴² Pero es en la parte final del mismo en la que ejemplifica de manera más práctica sus propuestas de lugar mnemónico. Por ejemplo, propone la utilización de un claustro repleto de árboles a modo de lugares, colocados por orden alfabético, de tal forma que en sus troncos aparecen los animales de la letra correspondiente, mientras que en la copa del árbol se sitúan las aves cuyo nombre comienza con esa misma letra: «Sunt qui disponant ingeniose in claustro quodam arbores pro locis ordine alphabetico in quarum truncis sint belluae eiusdem litterae, in summitate uero arboris etiam eiusdem litterae aues, ut abies, aper, aquila; buxus, bos, bubo»...⁴³

El tercer de los tres autores que vamos a tratar es Juan Velázquez de Azevedo con su *Fénix de Minerva* o *Arte de memoria*. Se trata de una obra escrita ya en lengua vernácula y en torno a medio siglo más tarde que la edición del *Ars memorativa* del Brocense.⁴⁴ En la España del Barroco comenzaron a plantearse la posibilidad de construir lugares mentales con aspiraciones holísticas del conocimiento humano, algo que ya venía ocurriendo en Italia desde mediados del siglo XVI y que ha sido harto estudiado por la Profesora Bolzoni, con el más claro ejemplo de *La Idea del Teatro* de Giulio Camillo. Es en esta esfera intelectual de transición hacia el enciclopedia ilustrado en la que se ha de ubicar la obra de Velázquez de Azevedo.

En el proyecto de la obra predomina la ambición de construir una realidad paralela, o llámese también virtual, que aporte la clave de la plutosofía a partir de la articulación de los conceptos de memoria e imaginación. En cierto modo, la obra plantea un cierto desafío a la lógica retórica de los manuales mnemotécnicos renacentistas, que en ese momento se encuentran ya en pleno retroceso. El *Fénix de Minerva* es testigo de cómo la memoria artificial y sus procedimientos se extienden durante la primera mitad del siglo XVII, conectada a disciplinas como la pedagogía, la ética, la emblemática, la oratoria sagrada y la iconografía, entre otras. Aunque desde este punto de vista, el Fénix reitera las cláusulas del pensamiento aristotélico, dotándoles del sentido práctico de ejercitación mental, pero muy enfocada a la finalidad del *ars praedicandi*.⁴⁵

40. F. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, *Artificiosae memoriae ars*, en L. MERINO JEREZ, *Retórica y artes de memoria en el Humanismo renacentista*, cit., p. 196.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Ivi*, p. 200.

44. JUAN VELÁZQUEZ DE AZEVEDO, *Fénix de Minerva* o *Arte de memoria*, ed. Fernando Rodríguez de la Flor, Valencia, Tératos, 2002.

45. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Estudio introductorio*, en J. VELÁZQUEZ DE AZEVEDO, *Fénix de Minerva* o *Arte de*

El tratado muestra más un recorrido minucioso por los viejos tópicos de la cultura clásica sobre la técnica *per locos et imagines*, que un intento de seguir la línea que en su momento desembocaría en las teorías que sobre la naturaleza del signo, de las imágenes o del propio lenguaje construirían los gigantes modernos del pensamiento, con el objetivo de fondo de alcanzar un archivo de todas las ciencias.⁴⁶

El *Fénix de Minerva* cumple un cometido muy particular dentro de la cultura española de su tiempo, porque no se trata exactamente de una enciclopedia más, sino que pretende constituirse en la mejor enciclopedia mnemónica, integrando a todas las demás. En general las artes de memoria del siglo XVII, y en particular, el *Fénix* están articuladas siguiendo un ideal enciclopédico. La memoria se entiende como una técnica del ordenamiento enciclopédico de las nociones, un recipiente para la materia infinita:

Formase esta librería imaginaria mediante estos preceptos. El primero, teniendo gran copia de Esferas estables, que no sirvan de otra cosa [...]. El segundo que no se mezclen las facultades, ni en ellas las materias, sino que en las esferas de una ciudad se pongan las materias de Lógica, y en las de otro lugar las de la Filosofía, y en otros de Theología, y assi las demás ciencias, artes y facultades [...]. El quarto que pues como dize Vitrubio la librería ha de estar hecha al Oriente, para que goze de la luz de la mañana, assi esta librería interna, lo que más requiere es la verdadera luz y Oriente, que es Christo nuestro Señor...⁴⁷

El *Fénix de Minerva*, en gran medida debido a su condición enciclopedista, combina casi en partes iguales las doctrinas de la tradición platónica y aristotélica, en cuanto a la constitución del pensamiento simbólico se refiere. Fruto de esa herencia platónica son las referencias mágicas y místicas, por las que los lugares e imágenes que presenta Velázquez de Azevedo conectan con las intenciones espirituales, actuando casi como signos secretos revelados por la divinidad. Queda así testimoniada su vinculación con el *Corpus hermeticum* en pasajes como el que sigue: «Formas, simulacros y signáculos son vehículos, y como vínculos, con los que los favores de las cosas superiores ya fluyen, se presentan y se introducen, ya son concebidos, contenidos y guardados».⁴⁸

La tradición aristotélica, también presente, es la encargada de establecer la arquitectura lógica del conocimiento y articular la lógica del arte de la memoria como un segundo lenguaje, que organiza la realidad desde la perspectiva del sujeto, a partir de su imaginario personal. Por medio de esta técnica se articula el mundo de lugares e imágenes que albergará aquello que se ha de memorizar.⁴⁹

Velázquez de Azevedo divide su obra en cuatro libros con un capítulo introductorio que los precede. En el proemio justifica la composición de la obra, comentando las dimensiones

memoria, cit., pp. 9-15.

46. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Matrix retórica. Trayectorias de la mnemotecnica y presentimientos del mundo virtual en la cultura de la Edad Moderna española*, en *Praestans labore Victor*, ed. de Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, pp. 197-216.

47. J. VELÁZQUEZ DE AZEVEDO, *Fénix de Minerva o Arte de memoria*, cit., cc. 120r-v.

48. Ivi, c. 5v.

49. F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Estudio introductorio*, cit., pp. 17-19.

del género e incluso llega a justificar la causa por la que le puso el título de *Fénix*, que no es otra que por la condición de obra extraordinaria y particular; el libro primero lo dedica a la definición y acotación de la memoria como arte; el libro segundo, que es el que analizaremos con mayor detenimiento, es el dedicado a la técnica de composición de lugares e imágenes; el libro tercero se vuelca en la aplicación práctica de los preceptos, anteriormente expuestos; y el cuarto y último libro lo dedica al proceso de recordar, llamando especialmente la atención una serie de problemas que plantea y para los que comenta sus posibles soluciones.

Comienza el libro segundo delimitando los instrumentos de los que consta el arte de la memoria, aludiendo a la imagen ciceroniana en la que se compara el proceso de memorización con el de escritura:

Esta arte, que como habemos dicho es un libro de memoria imaginario, necesita los medios e instrumentos necesarios para escribir en lo material y visible, porque allí es menester papel, letras o caracteres y la pluma con que se forman y fabrican, y eso mismo necesita esta arte. Y así le aplicamos en lugar de letras, imágenes, y en vez de papel, lugares, que es lo que dijo Cicerón: «Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus».⁵⁰

Velázquez de Azevedo presenta los lugares mnemónicos como los causantes fundamentales de la memoria.⁵¹ Y a continuación pasa a realizar una curiosa definición de los elementos que conformarán los lugares mnemónicos. El primer término que define es el de *esfera*: «*Esfera* es un edificio, casa, castillo o convento que tenga cinco aposentos bajos y cinco altos».⁵²

Se trata de la definición de lo que viene a ser, según la teoría mnemónica precedente, un lugar mayor. Este lugar que puede ser construido a partir de diferentes tipos de modelo arquitectónico, debe tener una peculiaridad, que tenga diez lugares menores en su interior, a modo de aposentos. Cada uno de estos lugares menores recibirá el nombre de *trascendente*: «*Trascendente* se llama cada uno de estos aposentos». Pero a su vez cada *trascendente* se compone de cuatro ángulos y un punto central, que conformarán nuevos lugares menores en el interior de los *trascendentes*, llamados *predicamentos*. Pero a su vez, los *predicamentos* se subdividen en *categorías*, que serían las partes en las que se puede subdividir un *predicamento*. Estas partes son siete y son definidas como sigue a continuación:

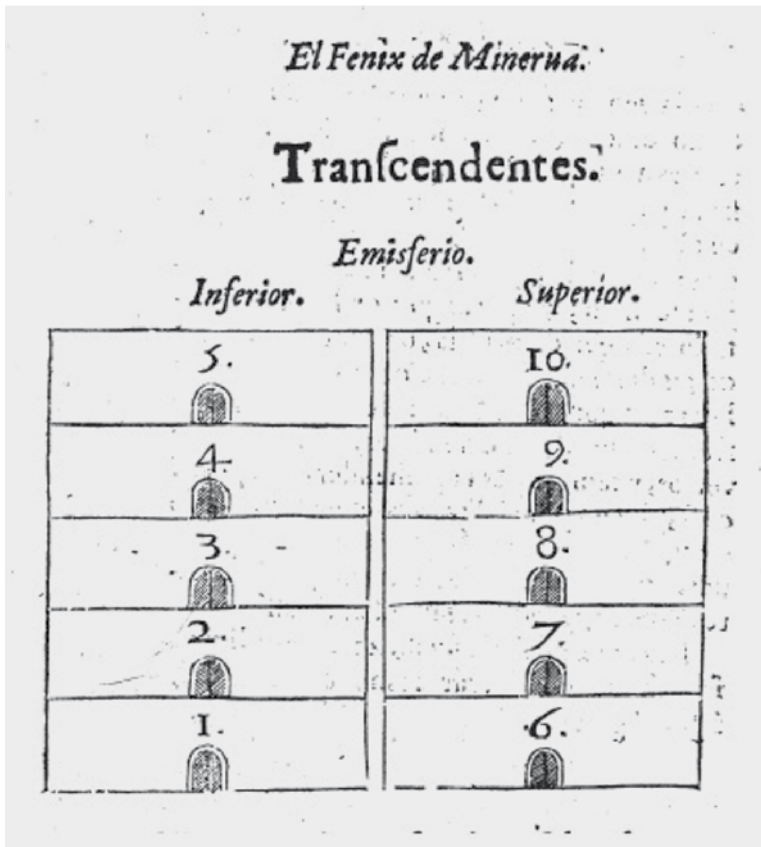
Fundamento es la primera categoría, esto es la imagen primera, que ha de ser la más principal que se aplique en el predicamento. Cénit es la segunda, llamada así porque es la imagen que se aplica en lo alto o cabeza. Nadir es la categoría tercera, que es la opuesta, que se coloca a los pies de lo bajo. Oriente es la cuarta y ésta es donde se pone la imagen en el brazo derecho de la principal imagen. Occidente es la quinta, que es el lugar del brazo siniestro. Mediodía es la categoría donde se aplica la imagen que viene a estar como en el pecho de la que sirve de fundamento. Septentrión es la opuesta, que viene a estar a las espaldas.⁵³

50. J. VELÁZQUEZ DE AZEVEDO, *Fénix de Minerva o Arte de memoria*, cit., c. 58r.

51. QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*, cit., p. 220.

52. J. VELÁZQUEZ DE AZEVEDO, *Fénix de Minerva o Arte de memoria*, cit., c. 59r.

53. Ivi, c. 59v.



Siguiendo a sus precedentes más inmediatos, Juan de Aguilera y El Brocense, entre otros, Velázquez de Azevedo recoge los conceptos, definiciones y clasificaciones de las doctrinas clásicas. Presenta la división en tres tipos de lugares: reales, ficticios y mixtos. A esta clasificación añade una peculiar recomendación en la que se traza una línea roja que no debe cruzarse para elaborar un lugar firme:

Y refutando los demás lugares y principalmente los no vistos (como son los que por la cosmografía enseñan Romberch y Dolce y los esféricos celestes y elementares de Roselio, que divide los lugares en comunes y particulares; y los primeros en homogéneos, como son los elementos o cielos; y heterogéneos, que son los cuerpos humanos y dice que, estos segundos, son partes de los primeros) porque la memoria se origina de los sentidos y más particular en esta arte, en que no pueden ser buenos los lugares no vistos, pues éstos y los fictos se reducen a imaginados. Y los unos y los otros requieren diversas atenciones con que se hacen molestos y no firmes.⁵⁴

Otro tema que trata es el de la cantidad de lugares necesarios cuando tenemos que recordar grandes cantidades de datos. A este respecto dice del lugar llamado *esfera* (fig. 3):

Este lugar, a quien llamamos esfera, por causa de que contiene toda la máquina desta arte, ha de tener en lo bajo cinco aposentos distintos a un andar y en lo alto otros cinco, también distintos, y que consecutivamente vayan a un andar. Y dicese que sean cinco resto de que el número, en cuanto a cantidad, es bastante y es de proporción a propósito para cualquier cuenta, orden y claridad y así, aunque no por aposentos sino por números [...]⁵⁵

Velázquez de Azevedo a la hora de ejemplificar su sistema de lugares, basado, como hemos comentado, en esferas, trascendentes y predicamentos, recurre al edificio de la *domus* como referente arquitectónico para desarrollar este complejo sistema:

Porque en cuanto a distancia, las casas que ordinariamente ahora hay y se fabrican son fechas con tan buena arquitectura que su proporción, para lo que ha de distar un trascendente de otro y un predicamento de otro, tienen lo que es necesario [...]⁵⁶

Esta obra es quizá la que desarrolla en mayor medida el concepto de lugar mnemónico. Como hemos visto, el modelo arquitectónico más recurrente en las artes de memoria hispanas es el de la *domus*, al igual que ocurría en las fuentes clásicas. Velázquez de Azevedo hace un gran esfuerzo por trazar un sistema de lugares lógico y útil en el ambicioso proyecto de su arte de memoria, aunque no llega a desarrollar un sistema tan amplio y complejo como el de la *Idea del Teatro* de Camillo.

54. Ivi, c. 61r.

55. Ivi, c. 57r.

56. Ivi, c. 63r.



1. Cornelis GALLE, Lucifer, bulino, su disegno del CIGOLI.

MASSIMILIANO ROSSI

«*Nuovo osservator d'antica usanza*»:

Bernardino Poccetti disegnatore tra Dante e Galileo

L'iconografia toccata dal carisma di Galileo vivente trova un'eccezionale attestazione nella pala dell'Empoli (e nel relativo bozzetto scoperto da Carlo Falciani¹), collocata nella Cappella Usimbardi in Santa Trinita a Firenze tra il 1615 e il 1616, in cui un riconoscibile Galilei compare tra gli apostoli presenti alla *Consegna delle Chiavi*. Chi scrive ha già in più sedi sottolineato come una tale sconcertante apparizione possa essere motivata solo nell'ambito di una complessa strategia autopromozionale, condivisa da encomiasti e sodali, in base alla quale lo scienziato intendeva proporsi come il disvelatore ultimo delle «verità integerrime»² presenti *ab origine*,³ addirittura al cospetto dei Gesuiti romani:

Ho trovato che i nominati Padri, havendo finalmente conosciuta la verità de i nuovi Pianeti Medicei, ne hanno fatte da 2 mesi in qua continue osservazioni, le quali vanno proseguendo; et le haviamo riscontrate con le mie, et si rispondano giustissime. Loro ancora si affaticano per ritrovare i periodi delle loro rivoluzioni; [...]. Io però ho grande speranza di havergli a ritrovare et definire, et confido in Dio Benedetto, che sì come mi ha fatto grazia di essere stato solo a scoprire tante nuove meraviglie della Sua mano, così sia per concedermi che io habbia a ritrovar l'ordine assoluto de i suoi rivolgimenti: et forse al mio ritorno haver ridotto questa mia fatica, veramente atlantica, a segno di poter predire i siti et le disposizioni che essi nuovi Pianeti siano per havere in ogni tempo futuro, et habbino anco hauto in ciascuno tempo passato; [...].⁴

Quanto capillare sia stata e quanto efficace sia risultata nell'ambito figurativo toscano

Desidero ringraziare Marzia Faietti per le sue osservazioni.

1. Cfr. Carlo FALCIANI, scheda n. 117, in *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio - 19 luglio 2009), a c. di Lucia Tongiorgi Tomasi e Alessandro Tosi, Firenze, Giunti, 2009, p. 373; Ulrich PFISTERER, «Vater Disegno» beim «Vater der Kunstgeschichte»? *Verwandlungen von Vasaris Personifikationen der Zeichnung, in Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, a c. di Fabian Jonietz, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 207-224.

2. *Le opere di Galileo GALILEI*, Nuova ristampa della Edizione Nazionale [da ora in poi OG], Firenze, G. Barbèra, 1968, vol. XI, p. 78. Lettera a Belisario Vinta del I aprile 1611 da Roma.

3. Cfr. Massimiliano Rossi, *La crusca nell'occhio: l'Empoli tra Galileo e Michelangelo il Giovane*, in «Galilaena. Journal of Galilean Studies», IV (2007), (*La conquista del visibile: Galileo e le arti*, convegno internazionale di studi, Pisa 28-29 settembre 2006. Organizzazione scientifica: Lucia Tongiorgi Tomasi e Alessandro Tosi), pp. 189-209: 189-197; Id., *Ritratti, anamorfosi, profezie: Galileo, Michelangelo il Giovane e Benito Arias Montano*, in *Il cannocchiale e il pennello*, cit., pp. 241-249; Id., *Anamorfosi e profezia in Galileo*, in *Territorio, culture e poteri nel Medioevo e oltre. Scritti in onore di Benedetto Vetere*, a c. di Carmela Massaro e Luciana Petracca, Galatina, Congedo, 2011, tomo II, pp. 835-848; per una più recente analisi della pala d'altare dell'Empoli, cfr. *Le opere di Galileo GALILEI*. Appendice. Volume I, *Iconografia galileiana*, a c. di Federico Tognoni, Firenze, Giunti Editore, 2013, p. 38, scheda D7. Sul tema, cfr. Erminia ARDISSINO, «*Facendo strada allo scoprimento del vero*». *La problematica religiosa nell'epistolario di Galileo*, in *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia*, a c. di Mauro Di Giandomenico e Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2006, pp. 117-142.

4. OG, XI, pp. 78-79.



2. Jacques CALLOT, schema dell'inferno, bulino, su disegno di Bernardino POCETTI.

una tale innovativa mitopoiesi mi pare ben testimoniato anche dall'incisione – raffigurante, articolato sui gradoni di un'inedita altura conica, l'*Inferno* dantesco – eseguita a bulino da un giovane Jacques Callot, all'inizio del suo soggiorno fiorentino,⁵ su disegno di Bernardo Barbatelli detto Bernardino Poccetti, artista al contrario a fine carriera (sarebbe morto il 10 novembre di quello stesso anno⁶), e uscita dai torchi di Roma in data 1612: «Si stampano da Gio. Iacomo Rossi in Roma alla Pace». Dell'opera (fig. 2), datata «Di Firenze il di. 20. di Maggio. 1612» e ben nota soprattutto nell'esemplare del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 95465, mm. 736 x 894, secondo stato), più volte esposto,⁷ risulta degna di ulteriore attenzione la lunga e significativa dedica, che vi è inserita, a quello stesso Cosimo II cui il *Nuncius* era stato indirizzato, grazie alla quale è possibile, a nostro avviso, aggiungere Poccetti al catalogo delle personalità artistiche toccate dal lume galileiano. Ne riporto il testo con minimi interventi sulla punteggiatura:

Al Ser.mo Don Cosimo Secondo de Medici Quarto Gran Duca di Toscana.

Gareggiarono sempre, Ser.mo Sig.re Poeti e Pittori nell'acquistarsi fama col fare perfetta l'Arte. E se bene usò strumenti diversi la varia lor professione, ottenne nondimeno onori uguali la conforme emulazione; che nel teatro del mondo, delle Pitture, e delle Poesie con perpetuo applauso da nobili spettatori furono gradite le scene e de' colori, e de gli inchiostri, gli occhi, e gli animi, ognora l'industre artificio si resero gratissimo oggetto. Desideroso dunque d'esaltare i bassi miei studi con l'eccelso altrui stile, quasi nuovo osservatore di tale antica usanza, ho procurato di rappresentare in questo mio Quadro l'infelice termine del mortale altrui corso da gran Poeta in più canti con somma gloria descritto; acciò che in lui, come in lucido specchio, veduto l'amaro successo di chi mal vive i suoi giorni, ciascuno a' gli eterni diletti, schivo d'eternae pene avido s'incamini. E se col mezzo dell'ombre arrivano al fine della propria chiarezza i lumi, che nelle tele, e nelle carte i lampi loro diffondono, sicuro, se non accrescimento, almeno stabilimento di luce, potrà l'altrui penna del mio pio pennello promettersi, che a paro di sì celebre ingegno, fatica di rozo disegno accompagna. Né si deve temere che da soverchia confusione di mie fosche figure rimanga oppressa la regolata armonia delle chiare altrui rime. Poiché ben può l'A.V. Ser. ma ridurre la mia profonda oscurità col suo splendore a convenevole proporzione, se conserva col suo valore l'alto dominio in sì tranquilla unione. E le faccio humil.ma riverenza.

Nell'avviso «A Lettori» il pittore annuncia l'intenzione di predisporre il disegno delle altre due cantiche nel caso in cui la presente stampa sia ben accolta. Com'è evidente appare molto raffinata la traslazione all'«antica usanza» – la gara di poesia e pittura – della 'nuova

5. Cfr. Gianvittorio DILLON, *La vie artistique à Florence au debut du XVII^e siècle*, in *Jacques Callot 1592-1635*, catalogue de l'exposition (Nancy, Musée historique lorrain 13 juin – 14 septembre 1992), sous la direction de Paulette Choné, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 147-153.

6. Cfr. l'ottima voce *Bernardino Poccetti. Firenze 1548 – 1612*, redatta da Stefania VASETTI, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), *Biografie*, Firenze, Cantini, 1986, pp. 149-152.

7. Cfr. la scheda 3.5 redatta da Gianvittorio DILLON, in *Il Seicento fiorentino*, cit., *Disegno, Incisione, Scultura, Arti minori*, pp. 375-376; Michel PERNOT, *L'inspiration religieuse de Jacques Callot*, in *Jacques Callot*, cit., pp. 433-443: 435-436; e la scheda n. 35 di Cristiana GAROFALO, in *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, [catalogue de l'exposition], (Ajaccio, Palais Fesch – musée des Beaux-Arts du 1^{er} juillet au 3 octobre 2011), sous la direction de Elena Fumagalli et Massimiliano Rossi, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2011, pp. 148-149.

osservazione⁸, nella duplice accezione, che finisce per sfiorare l'ossimoro, di chi rispetta una tradizione (con una sfumatura finanche religiosa, visto il tema) ma al contempo ne dà una differente interpretazione;⁹ inoltre la dialettica tra «i bassi miei studi» e «l'eccelso altrui stile» si reduplica nell'infittirsi delle metafore intorno all'opposizione di luce/tenebra: luce delle «chiare altrui rime» e «lucido specchio» contro la «soverchia confusione di mie fosche figure»,¹⁰ come pure «splendore» e «convenevole proporzione» di Cosimo granduca, contrari alla «mia profonda oscurità». Sono dunque evocati in un colpo solo la «selva oscura» incipitaria e il «fulgore che in sua voglia venne» che conclude la *Commedia*, così come il mutuo sconfinare di luce e ombra l'una nella descrizione delle macchie lunari e nella relativa «apposita figura» del *Sidereus Nuncius*: «[...] complures enim veluti excrescentiae lucidae ultra lucis tenebrarumque confinia in partem obscuram extenduntur, et, contra, tenebricosae particulae intra lumen ingrediuntur».¹¹ Nell'incisione, come aveva a suo tempo notato con finezza René Taveneau, l'archetipica struttura dantesca risulta completamente ribaltata, per non dire stravolta, cosicché al posto della voragine troviamo, circondata da un fiume percorso da barche cariche di dannati, guidate da diavoli, un'altura piramidale sui cui gradoni si collocano le diverse tipologie dei dannati. Dal basso: i rei dei sette peccati capitali, poi gli ipocriti, gli eretici, i Giudei ostinati e gli idolatri, dominati da un Lucifero divoratore. A destra in basso, un cratere ospita il Limbo dei bambini, in alto una montagna spaccata quello dei Santi Padri ebrei. In alto a sinistra il Purgatorio è rappresentato da una grotta piena di fiamme dalla quale gli angeli traggono in salvo le anime; nei pressi un papa inginocchiato in preghiera rappresenta l'«Indulgentia» destinata ad abbreviare l'espiazione dei purganti. Infine passi scritturali compaiono sulle rocce in corrispondenza dei sette peccati, giustificando pienamente la dichiarata «novità».¹² Insomma l'aggiornato Poccetti, nella versione incisoria offerta da Callot, si mostra capace di rinnovare l'estetica vasariana del

8. «Astronomicus Nuncius observationes recens habitas [...] continens atque declarans», in Galileo GALILEI, *Sidereus Nuncius*, in OG, vol. III, parte prima, p. 59.

9. «In medieval Latin and early modern European vernaculars, the words “observation” and “observance” are etymologically intertwined. One observes lunar eclipses and also observes the holy day of the church. Both observation and observance demand attention and vigilance, steadfastness and dedication», cfr. Lorraine DASTON, *Observation, in Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, ed. by Susan Dackerman, Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museum – New Haven and London, Yale University Press, 2011, pp. 126-133: 131; ma sull'osservazione intesa dai Lincei come rivelazione, cfr. piuttosto Jean-Marc CHATELAIN, *L'œil absolu: objets de curiosité et secrets de la nature*, in *Le théâtre de la curiosité*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 183-197.

10. A proposito della protestata «confusione», in qualità di «ordinata», essa conosce un grande rilancio nell'encomiastica dei retori fiorentini a cavallo del secolo: cfr. le attestazioni offerte in Massimiliano Rossi, «Ordine» e «artificio» nel lessico di Giuliano Giralaldi e di altri accademici della Crusca, in *Scritti di Museologia e di Storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a c. di Donatella Pegazzano, Firenze, Edifir, 2012, pp. 47-57: 47-48. L'origine di una tale categoria sarà da rintracciare nell'estetica della maniera moderna, cfr. Caroline ELAM, «Con certo ordine disordinato»: *Images of Giovanni Gaddi's Grotto and Other Renaissance Fountains*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, ed. by Machtelt Israëls and Louis A. Waldman, Florence, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Milano, Officina Libraria, 2013, Volume I, *Art History*, pp. 446-454.

11. G. GALILEI, *Sidereus Nuncius*, cit., p. 63.

12. René TAVENEAU, *Jacques Callot, témoin de la Réforme catholique*, in «Le Pays Lorrain», XLIX, 3 (1968), (*Études sur Jacques Callot*), pp. 99-116: 103-105. Per l'insistenza sulla «novità» cfr. prima di tutto Horst BREDEKAMP, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Zweite korrigierte Auflage, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pp. 101-113; e, più in generale, Ulrich PFISTERER, *Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350-1650*, in «Novità». *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich, diaphanes, 2011, pp. 7-85: 17.

Disegno (nell'Accademia intitolata al quale era entrato nel 1570)¹³ e, alle prese con l'illustrazione dell'*Inferno*, di ripensare sia il nesso *ut pictura poësis* che il paragone tra la pittura e la poesia tramite analogie luministiche e (para)galileiane.¹⁴ Lina Bolzoni, prendendo sul serio una provocazione proprio di Galileo lettore del deprecato Tasso,¹⁵ ci ha mostrato come i detrattori forniscano sempre la sgradevole opportunità di vedersi in uno specchio, per quanto deformato, e dunque crediamo sia possibile contestualizzare, in modo più circostanziato, l'operazione tentata da Poccetti di applicare il nuovo verbo alla secolare tradizione di resa figurativa e attenta definizione topografica dell'*Inferno* dantesco. È ben noto come Galileo stesso avesse dato il suo contributo nelle due *Lezioni* tenute all'Accademia Fiorentina tra il 1587 e 1588, destinate a corroborare l'ipotesi ricostruttiva di Antonio Manetti¹⁶ contro l'indebita interpretazione del lucchese, fattosi veneto, Alessandro Vellutello, affidata alla *Nova esposizione* marcoliniana del 1544, dispiaciuta, a suo tempo e non a caso anche a Michelangelo.¹⁷ «Figura, sito e grandezza» dell'*Inferno*, secondo l'interpretazione galileiana, avevano ricevuto una precedente illustrazione grazie all'incisione di Cornelis Galle, nel 1595 ca., da un'invenzione del Cigoli, a sua volta dipendente da un disegno del *Lucifero* dello Stradano (fig. 1): precoce attestazione, grazie ai cartigli esplicativi con tanto di schema («Sciographia et Ichnographia dimidiae urbis Ditis, prout e Dante poëmate descripsit Ant. Manettius Florent [...]»), di un sodalizio che si sarebbe cementato più tardi

13. Cfr., a proposito del foglio del GDSU (846 F), immagine celebrativa di Parrasio, Piera Giovanna TORDELLA, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 14; mentre, per il ritratto ideale di Ferdinando I, nella Sala di Bona a Palazzo Pitti, come allegoria del disegno politico, ispirata dall'*Idea* di Federico Zuccari, cfr. Massimiliano Rossi, *Principes artifex: poetica tassiana, teoria dell'arte e sovranità tra Cinque e Seicento*, in *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti June 27-29, 2001), ed. by Massimiliano Rossi and Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2004, I, *Genre and Genealogy*, pp. 27-37: 32. Sulla concezione tardocinquecentesca del disegno, cfr. Robert WILLIAMS, *Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1997.

14. Per il radicamento dello stesso Galileo nella civiltà fiorentina del Disegno resta fondamentale (seppur molto contestato) il contributo di Samuel Y. EDGERTON JR., *Florentine «Disegno», and the «Strange Spottedness» of the Moon*, in «Art Journal», XLIV, 3 (1984), («Art and Science: Part II, Physical Sciences»), pp. 225-232.

15. Cfr. Lina BOLZONI, *A proposito di Gerusalemme liberata XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Studies for Dante. Essays in Honour of Dante Della Terza*, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 153-164, poi compreso in EAD., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 363-375, inoltre: EAD., *Giochi di prospettiva sui testi: Galileo lettore di poesia*, in «Galilaean. Journal of Galilean Studies», IV (2007), (*La conquista del visibile*, cit.), pp. 157-176; EAD., *Galileo lettore di poesia*, in *Il cannocchiale e il pennello*, cit., pp. 47-57. A Galileo «lettore» sono dedicate ulteriori analisi in EAD., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, ad *Indicem*.

16. Galileo GALILEI, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, a c. di Riccardo Pratesi, Livorno, Sillabe, 2011, sulle quali cfr. soprattutto Matteo MOTOLESE, *Misurare l'invisibile: appunti sulle lezioni galileiane circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, in «Studi (e testi) italiani», IX (2002) (*Scrittori in cattedra: La forma della «lezione» dalle Origini al Novecento*, a c. di Floriana Calitti), pp. 79-103.

17. Probabilmente per il sotteso e inaudito accostamento tra Dante e Tiziano, veicolato dall'*exploit* incisivo dovuto, molto probabilmente, a Giovanni Britto: sia consentito dunque il rinvio a Massimiliano Rossi, *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che «per sé fuoro»*. *Sul corredo grafico della «Nova esposizione»*, in «Studi rinascimentali», 5 (2007), pp. 127-144, ripubblicato in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, atti del Convegno internazionale di studi (Forlì 11-13 ottobre 2007), a c. di Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei, Bologna, Editrice Compositori, 2009, pp. 365-382. Sulle reazioni dell'ambito fiorentino, a partire da Benedetto Varchi, cfr. ancora M. MOTOLESE, *Misurare l'invisibile*, cit., p. 86.

sulla scena romana.¹⁸ Secondo Roberto Guerrini, il famigerato domenicano Raffaello delle Colombe avrebbe recitato la sua predica fiorentina contro Galileo ‘dantista’ nella Quaresima del 1612 (o addirittura del 1611), alcuni mesi prima, quindi, della stampa dell’invenzione di Poccetti, dichiarando: «Io mi sono sempre fatto beffa di questi solenni misuratori, sì come anco di quelli che dalla regolata, dicono essi, proporzione delle Sfere, e dalla moltiplicazione e sottrazione argomentano l’Inferno esser largo miglia settemila ottocento sessantacinque».¹⁹ Insomma la polemica accanita contro i copernicani coevi induceva il fazioso frate a mettere in ridicolo l’ormai lontano esercizio galileiano di misurazione, costringendo noi, tuttavia, a interrogarci sulle diverse componenti, talora contrastanti, della cultura dello scienziato. Risulta, inoltre, ben paradossale che la «regolata [...] proporzione delle Sfere» sia qui chiamata in causa al fine di screditarne il più autorevole demolitore, cosicché quando Poccetti invocherà, di lì a poco, la «regolata armonia delle chiare altrui rime», con evidente riferimento a *Par. I*, 76-81, la dedica a Cosimo II sembrerà quasi un controcanto.²⁰ Chiamando in causa le più urgenti categorie del coevo lessico intellettuale europeo – novità e osservazione – e scartando l’ennesima ma ormai per più motivi perigliosa restituzione topografica, l’artista dava prova di singolare acume nel proporre un’immagine dei regni oltremondani aggiornata e risolta in allegoria dell’intercessione e del magistero indefettibile della Chiesa di Roma. Tuttavia il malevolo razionalismo del predicatore, applicato strumentalmente per indebolire le pretese di chi intendeva imporre un metodo certo e indubitato di definitiva spiegazione del mondo, coglieva con una qualche lucidità la peculiare attitudine di Galileo prosatore nei confronti della *Commedia*. La critica letteraria ha da tempo rilevato la trama intertestuale che sovente affiora dalla smagliante prosa di Galileo e anche la ripresa puntuale di alcuni celebri sequenze del poema.²¹ Se la commistione tra dati di realtà e finzione poetica (e scritturale) è sempre aborrita dallo scienziato, ciò non toglie che in veste di polemista egli sappia, di volta in volta, impiegare strumentalmente quegli stessi artifici in sé e per sé deprecati, ad esempio l’anamorfofi,²²

18. Bernard BARRYTE, [Scheda] n. 123, *Mith, Allegory, and Faith: The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints*, exhibition catalogue (University of Stanford, Cantor Arts Center, February 10-May 16, 2016), ed. by Bernard Barryte, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale – Stanford (Ca), Cantor Arts Center, pp. 538-539; cfr. più in generale Susan DACKERMAN, *Prints as Instruments*, in *Prints and the Pursuit of Knowledge*, cit., pp. 19-35. Sul sodalizio cfr. Lucia TONGIORGI TOMASI, *Introduzione*, in *Il carteggio Cigoli Galileo 1609-1613*, a c. di Federico Tognoni, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 13-26; Jasmin MERSMANN, *Lodovico Cigoli. Formen und Wahrheit um 1600*, Berlin/Boston, de Gruyter, 2016, pp. 90-100; sul contesto cfr. Michael BRUNNER, *Die Illustrierung von Dantes «Divina Commedia» in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600)*, München, Deutscher Kunstverlag, 1999, pp. 92-93 e p. 307; H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler*, cit., pp. 63-69; Nadia BASTOGI, *Épisodes de la fortune de Dante et de la littérature du XIV^e siècle dans la peinture florentine du XVII^e*, in *Florence au grand siècle*, cit., pp. 125-133: 127-128; Sandro BERTELLI, *Introduzione*, in *Visualizzazioni dantesche nei manoscritti laurenziani della Commedia (secc. XIV-XVI)*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 5 ottobre 2015 – 9 gennaio 2016), a c. di Ida Maria Rao, Firenze, Mandragora, 2015, pp. 7-33.

19. Luigi GUERRINI, *Galileo e la polemica anticopernicana a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 61-65. Il testo sarà pubblicato dal Domenicano, a Firenze, tra le *Prediche della Quaresima*, presso Sermartelli nel 1615 e di nuovo nel 1622, presso lo stesso editore: cfr. per la citazione, da questa seconda edizione, p. 311.

20. Cfr. la nota 78, in Dante ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, volume III *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1994, p. 28.

21. Sia sufficiente il rinvio a Eraldo BELLINI, *Galileo e le «due culture»*, in *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia*, cit., pp. 143-178: 151-152.

22. Cfr. M. ROSSI, *Anamorfofi e profezia*, cit., *passim*.

cosicché è verosimile che Dante gli sia risultato tanto acutamente affine per la dialettica vertiginosa tra statuto di realtà e finzione poetica nella trascritta visione dei regni oltremondani.²³ Rilevando questa apparente contraddizione a proposito dell'altrui «volo», Marco Arnaudo ha dimostrato «come Galileo vedesse in Dante anche un precursore ideale della propria difficile missione: un intellettuale che, come lui, aveva scelto di asservire la propria opera alla ricerca ed espressione della verità, pur nella piena consapevolezza dei rischi che questo poteva comportare».²⁴ Se dunque Poccetti sottolinea il raccordo perseguito tra presente e passato, sovrapponendo l'acutezza dello sguardo scientifico alla visione soprannaturale del veggente,²⁵ anche Galileo finisce per agganciare alla *Commedia* la propria personale mitopoiesi, altrettanto centrata sul potenziamento della vista²⁶ a tal punto da aspirare anch'essa allo statuto di nuova parola rivelata («Das Reich des Auges» secondo Bredekamp²⁷). In questi stessi termini l'autore del *Nuncius* aveva offerto al Granduca la possibilità di ampliare a dismisura la 'genealogia' dinastica,²⁸ istituendo un legame diretto tra l'omaggio cortigiano dei quattro satelliti di Giove, i *medicea sidera*, inveranti inoppugnabilmente il sistema copernicano, e l'apoteosi del sovrano. Utilizzando lo stesso codice encomiastico caro all'epica classica e moderna, lo scienziato osava infatti presentare al Granduca le mirabolanti scoperte come predestinate «ab Astris [...] gentiliciae gloriae» e «suo inlyto nomini reservata», in base a una geniale, inaudita applicazione della *narratio obliqua*.²⁹ Sarà l'innescò di una letteratura e di una iconografia celebrative che pervasivamente occuperanno l'intero secolo, almeno fino agli affreschi di Luca Giordano nella Galleria Riccardi degli anni Ottanta.³⁰

23. Bibliografia sterminata: cfr. soprattutto Teodolinda BAROLINI, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984; EAD., *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992 (trad. it. di Roberta Antognini, *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2013); inoltre Lucia BATTAGLIA RICCI, *Visione e viaggio: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'aldilà*, atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a c. di Michelangelo Picone, Firenze, Franco Cesati, 2001, pp. 15-73; Maria BETTETTINI, *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 69-96; Marcello CICCUTO, *Le luminose sostanze dell'essere. Sacralità della scrittura dantesca nei canti XXXIII-XXXIV del Paradiso*, in «Tenzzone», II (2010), pp. 157-171.

24. Cfr. Marco ARNAUDO, *Dante barocco. L'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo Editore, 2013, pp. 63-67: citazione a p. 67.

25. Attitudine peculiare dei Lincei, come ben argomentato da J.-M. CHATELAIN, *L'œil absolu*, cit., pp. 187-188.

26. Sia sufficiente il rinvio a Alain GUERREAU, *Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a c. di Enrico Castelnovo e Giuseppe Sergi, vol. III *Del vedere: pubblici, forme, funzioni*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 167-197: 179-185 e 194-195; e a Gerhard WOLF, *Dante's Eyes and the Abysses of Seeing: Poetical Optics and Concepts of Images in the «Divine Comedy»*, in *Vision and its Instruments. Art, Science and Technology in Early Modern Europe*, ed. by Alina Payne, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 122-137.

27. H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler*, cit., pp. 334-336.

28. Su tutto questo resta fondamentale il saggio di Roberto BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 1995.

29. G. GALILEI, *Sidereus Nuncius*, cit., pp. 55-57. Cfr. Sergio ZATTI, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, pp. 97-101. Per la cautela di Cosimo II nell'accettare l'omaggio e per l'impaziente e risentita replica di Galileo, cfr. Federico TOGNONI, «Naturamque Novat». *Simboli e significati delle medaglie di Galileo*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 16-17.

30. La fortuna letteraria e iconografica dei *sidera medicea* non è stata ancora oggetto di sistematica trattazione, cfr. almeno Elisabeth OY-MARRA, *Pietro da Cortona e il linguaggio della decorazione secentesca. Proposte per una rilettura degli affreschi di Palazzo Pitti*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma - Firenze 12-15 novembre 1997), a c. di Christoph Luitpold Frommel, Sebastian Schütze, Milano, Electa, 1998, pp. 163-175: 172-173.

E dunque, dal *Nuncius*, si ricordi:

In caelum itaque migrans [humana solertia], clarissimorum Siderum notis sempiternis illis Orbibus eorum nomina consignavit, qui ob egregia ac prope divina facinora digni habiti sunt, qui una cum Astris aevo sempiterno fruenterentur. Quam ob rem non prius Iovis, Martis, Mercurii, Herculis caeterorumque heroum, quorum nominibus Stellae appellantur, fama obscurabitur, quam ipsorum Siderum splendor extinguitur.³¹

E ancora:

Quae cum ita sint, cum, te Auspice, COSME Serenissime, has Stellas superioribus Astronomis omnibus incognitas exploraverim, optimo iure eas Augustissimo Prosapiae tuae nomine insignire decrevi. Quod si illas primus indagavi, quis me iure reprehendat, si iisdem quoque nomen imposuero, ac MEDICEA SIDERA appellaro? sperans fore, ut tantum dignitatis ex hac appellatione iis Sideribus accedat, quantum alia caeteris Heroibus attulerunt. Nam, ut taceam de Serenissimis tuis Maioribus, quorum gloriam sempiternam omnium historiarum monumenta testantur, sola tua virtus, Maxime Heros, illis Astris impertiri potest nominis immortalitatem. Cui enim dubium esse potest, quin, quam tui expectationem felicissimis imperii auspiciis concitasti, quamvis summam, eam non solum sustineat ac tuearis, verum etiam longo intervallo superaturus sis? ut cum alios tui similes viceris, tecum nihilominus ipse certes, ac te ipso ac magnitudine tua in dies maior evadas.³²

Insomma se persino il catasterismo prima di Cesare e poi di Ottaviano Augusto, introdotto da Virgilio nelle *Georgiche* («anne novum tardis sidus te mensibus addas»³³), avrebbe avuto, secondo Galileo, vita breve (implicitamente perché inserito in una fallace e obsoleta configurazione astronomica), era all'eternità che si votava ora la conquista medicea dei nuovi cieli quali finalmente si rivelavano nelle osservazioni telescopiche.

Trent'anni separano la dedica galileiana dall'epidemia di peste che flagella dal 1630 al 1633 Firenze e la Toscana ma il diffondersi del morbo è colto dai più sofisticati cantori delle glorie medicee come occasione paradossalmente privilegiata per esaltare il ruolo di eroica partecipazione alla comune disgrazia di Ferdinando II³⁴ che, 'medico' per nascita, retaggio e destino,³⁵

31. G. GALILEI, *Sidereus Nuncius*, cit., p. 55.

32. Ivi, p. 57.

33. VIRGILIO, *Georgiche*, Introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note di Riccardo Scarcia, Milano, RCS Libri, 1997⁹, I, 32, pp. 136-137. Affascinante lo studio di Patrizio DOMENICUCCI, *Astra Caesarum. Astronomia, astrologia e catasterismo da Cesare a Domiziano*, Pisa, Edizioni ETS, 1996, p. 104.

34. Cfr. Irene COTTA, voce *Ferdinando II de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 278-283.

35. Per la riattivazione dell'antica paronomasia in chiave encomiastica, ora modellata sulle virtù politiche di Ferdinando II, cfr. Marco LEONE, *Tacitismo in versi. Il caso della Polimnia (1628) di Alessandro Adimari*, in *Il principe e le scene. Metafore del potere fra antico e moderno*, a c. di Monia De Bernardis, Bari, Stilo, 2014, pp. 193-202: 198-199, ora in ID., *Sul barocco in Italia. Dieci capitoli di storia letteraria*, Bari, Progedit, 2016, pp. 76-82. Sulla peste a Firenze meritano una speciale menzione Malcolm CAMPBELL, *Hard times in baroque Florence: the Boboli garden and the grand ducal public works administration*, in *The Italian Garden. Art, Design and Culture*, ed. by John Dixon Hunt, Cambridge, New York Melbourne, Cambridge University Press, 1996, pp. 160-201, e Mario BEVILACQUA, *Firenze 1640: architettura e città*, in *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, a c. di Elena Fumagalli, Alessandro Nova, Massimiliano Rossi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 63-88: 66-69.

mettendo a rischio la propria salute, mai si allontanerà dalla Capitale. Estinta l'epidemia, nel 1634, spetterà all'iconografo di Corte e bibliotecario Francesco Rondinelli orchestrare un'operazione editoriale tutt'altro che scontata, grazie all'inserimento, nella sua *Relazione del contagio stato in Firenze L'Anno 1630. e 1633. Con un breve ragguaglio della Miracolosa Immagine della Madonna dell'Impruneta*, del *Panegirico* del Granduca, «per la liberazione di Firenze dalla Peste», opera del linceo Mario Guiducci in realtà composta nel 1630, in occasione di una apparente remissione del flagello e tornata ora finalmente utile. Nell'encomio, l'annessione planetaria ai possessi dinastici risulta un leitmotiv più volte risonante, per esempio:

Onde ben meritavano, che cotanta beneficenza, a sempiterna memoria de' posteri, ne gli eterni volumi del Cielo, con caratteri di stelle impressa, le quali attorno a quella maggior Benefica, che dal giovare si denomina, con ordinatissimi giri perpetuamente rotando, con chiara favella manifestassero, non altro essere il centro, e l'oggetto, a cui nelle sue generose azioni unicamente rimira la Reale Stirpe Medicea, che la pubblica utilità, e l'universal giovamento de' popoli. Qual meraviglia è per tanto, se leggendo il generoso Principe impressi nel Cielo i paterni elogii, opprime ora in terra le stesse virtù, con rendersi benemerito d'ogni nazione? Scorge Egli le vestigie de' suoi Antenati fregiate di stelle, e con magnanima emulazione alla nativa gloria aspirando, colà velocemente rivolge il suo corso, dove le comuni calamità l'invitano a porger sovvenimento. E qual rimedio, o mezzo opportuno non ha Egli tentato, e non tenta, per risanare, e salvar l'Italia dalle mortalissime piaghe, che la trafiggono?³⁶

Fino a un auspicio di sicuro adempimento:

Sopravviva Egli per lungo tempo alla gloria, e all'onore, che s'è conquistato: goda felicemente di vedere le sue rare doti celebrate da famosi scrittori, prelibando, e gustando in tal guisa le lodi, e gli onori, dovutogli dalla posterità. Così, avendo spazioso, e libero campo di rendersi viepiù benemerito del genere umano, scorga con reiterato Elogio di nuove Stelle, risplender degnamente suo chiaro Nome nel Cielo, quasi per segno, e anticipata investitura della preziosa Corona, la quale finalmente s'aspetta alle sue mirabili virtù, nell'Eterna Reggia Celeste.³⁷

Dalla congiunzione tra due stretti sodali dell'ormai tacitato Galileo, quali erano Rondinelli e soprattutto Guiducci, autore/prestanome del *Dialogo delle comete* del 1619,³⁸ dev'esser scaturita l'idea di illustrare il *Panegirico*, sia che fosse allegato alla *Relazione* o pubblicato singolarmente, con una incisione – segnalata a suo tempo dall'attento Favaro³⁹ – che vale

36. Al Serenissimo Ferdinando II. Granduca di Toscana. Per la liberazione di Firenze dalla Peste. *Panegirico* di Mario GUIDUCCI Accademico Linceo, in [Francesco RONDINELLI], *Relazione del contagio stato in Firenze L'Anno 1630. e 1633. Con un breve ragguaglio della Miracolosa Immagine della Madonna dell'Impruneta*. Al Serenissimo Ferdinando II. Granduca di Toscana, In Fiorenza, per Gio. Battista Landini, 1634, pp. 112-113.

37. Ivi, pp. 138-139.

38. Sulla genesi del testo e su questo «duello barocco tra maschere», cfr. Andrea BATTISTINI, *Galileo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 90-97.

39. Antonio FAVARO, *Amici e corrispondenti di Galileo Galilei. XXXVI. Mario Guiducci* [1916], in Id., *Amici e corrispondenti di Galileo* [ristampa anastatica], a. c. e con nota introduttiva di Paolo Galluzzi, Firenze, Libreria Editrice Salimbeni, 1983, volume III, pp. 1411-1474: nota 4 alle pp. 1441-1442.



3. Al Serenissimo Ferdinando II. Granduca di Toscana. Per la liberazione di Firenze dalla Peste. Panegirico di Mario GUIDUCCI Accademico Linceo, in [Francesco RONDINELLI], *Relazione del contagio stato in Firenze L'Anno 1630. e 1633. Con un breve ragguaglio della Miracolosa Immagine della Madonna dell'Impruneta. Al Serenissimo Ferdinando II. Granduca di Toscana*, In fiorenza, per Gio. Battista Landini, 1634, p. [108].

la pena riprodurre: uno scudo araldico sollevato in volo da quattro amorini, il cui campo è occupato dalle orbite concentriche dei globi ruotanti intorno al pianeta Giove, contrassegnato dal convenzionale simbolo astrologico.⁴⁰ (fig. 3) Pur blindata nell'encomio della sovranità carismatica del Granduca, l'immagine, sotto le spoglie gioviali, poteva difficilmente ingannare circa i suoi veri intenti apologetici. Insomma l'encomio di Ferdinando sembra imporsi ai suoi cantori come indissolubile dall'apoteosi della Dinastia, quasi il moderno catasterismo fosse ormai il solo superstite ma intoccabile lascito del primo matematico e filosofo di Corte.⁴¹ Se in tempi ancora sereni, Giovambattista Marino, nel X dell'*Adone*, aveva beatamente approfittato del volo dell'eroe fino al cielo di Venere per osannare l'impresa inaudita di Galileo, navigatore dello spazio, e parafrasare la dedica del *Nuncius* («Che Giulio a Cosmo ceda allor fia giusto | e dal Medici tuo sia vinto Augusto»⁴²), sarà ben presto concesso al solo Ferdinando II, come proclamerà Luigi Rucellai nell'orazione funebre del 1661, «spiegare velocissimi voli per tutti quelli incomprendibili spazî».⁴³ Ancora partecipe, nel 1612, del clima euforico che a Firenze aveva risvegliato l'apparizione del *Nuncius*, un loquace ma circospetto Poccetti poteva saldare ciò che allora era parso risultato epocale della 'nuova osservazione' all'encomio della Dinastia, al codice genetico dantesco, allo stigma identitario del Disegno in una crasi potente. Nel 1634, dopo lutti, calamità e arresti, in quell'incongruo inserimento del sistema di Giove a corredo di tutt'altro genere testuale, l'immagine è muta, silente l'armonia di quelle sfere, ignoti, irrilevanti *inventor* e *sculptor*.

40. M. GUIDUCCI, *Panegirico*, cit., p. [108].

41. Come nel distico («Quam bene Mediceis volvuntur in orbibus orbes | quam mage ab hoc faustus Iupiter axe micat»), che accompagna nel sottostante cartiglio il sistema gioviale e nel quale mi pare di sentire un'eco del *Somnium Scipionis*: «Deinde est hominum generi prosperus et salutaris ille fulgor qui dicitur Iovis» (CICERONE, *Il sogno di Scipione. Il fato*, introduzione, traduzione e note di Andrea Barabino, Milano, Garzanti, 2012⁷, IV 17, pp. 8-11). Svincolata dalla celebrazione dinastica, l'immagine del pianeta Giove raffigurato al centro delle orbite dei quattro satelliti era già comparsa sul rovescio della medaglia di bronzo che porta sul *recto* il ritratto di Galileo, cfr. F. TOGNONI, *Iconografia galileiana*, cit., scheda M1, pp. 515-516; inoltre, com'è noto, monsignor Agucchi l'aveva scelta come impresa personale, cfr. Erwin PANOFKY, *Galileo critico delle arti*, trad. it. (1 ed. 1956), a c. di Maria Cecilia Mazzi, Milano, Abscondita, 2008, pp. 77-83.

42. Giovan Battista MARINO, *Adone*, a c. di Emilio Russo, Milano, RCS Libri, 2013, X, 44, vv. 7-8, pp. 976-977. Cfr. Sergio ZATTI, *Nuove terre, nuova scienza, nuova poesia: la profezia epica delle scoperte*, in ID., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 146-207: 189-197; Guido SACCHI, *Schede mariniane*, in ID., *Fra Ariosto e Tasso. Vicende del poema narrativo con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007², pp. 346-349.

43. *Orazione funebre per la morte del Sereniss. Ferdinando II Granduca di Toscana nell'esequie celebrate in Firenze dal Serenissimo Granduca Cosimo III detta pubblicamente da Luigi RUCELLAI*, In Firenze, nella Stamperia di S.A.S. per il Vangelisti, e Matini, 1671, pp. 26-27.

MASSIMO ROSSI

Ars Alucinantis Memoriae

Una passeggiata tra le nuove tecnologie del ricordo

1. Le faglie tettoniche del movimento storico, le ferite dove una civiltà finisce e un'altra comincia, si scorgono bene dall'alto e da lontano. Non siamo, quindi, nella prospettiva ideale per giudicare i nostri anni. Eppure la sensazione di attraversare una discontinuità è più che fondata. Le recenti trasformazioni tecnologiche potrebbero certo essere lette come l'ultimo capitolo della rivoluzione scientifica e poi industriale: impennata quantitativa di un grafico plurisecolare. Ma la portata innovativa che si spande a cascata sulla società, invadendo ogni spazio e penetrando ogni rivolo, ci fa pensare a un discorso diverso. L'incremento è tale da aver indotto un salto qualitativo.

Si potrebbe argomentare questa tesi in tanti modi. Pensiamo ad esempio alla cultura globale dei *social networks* (Facebook, Whatsapp, Twitter, Instagram, Snapchat, etc.). Legati non tanto all'avvento di Internet, metà anni '90, quanto alla diffusione dei dispositivi mobili, che ha la sua pietra miliare nel 2007, anno del primo *iPhone*. La loro diffusione planetaria ha fatto invecchiare di colpo, storicizzandolo, un proverbio latino che sembrava scolpito nell'eternità: *Verba volant, scripta manent*. Oggi *Verba manent*: parole dette in libertà si fissano in messaggi scritti o audio archiviabili per sempre dall'altra parte del mondo. Con conseguenze a volte drammatiche per i rapporti personali e le relazioni internazionali. È caduta, o comunque, è stata seriamente danneggiata la barriera tra il tempo leggero della parola buttata lì e il tempo meditato della scrittura (e anche tra pubblico e privato). Per inquadrare questi fenomeni possiamo parlare di «oralità secondaria», o di «scrittura secondaria». Di era «post-tipografica». ¹ Possiamo anche ricordare le «parole gelate» di Rabelais. Quel che è certo è che si chiude un lunghissimo ciclo; non tanto quello della stampa, tutto sommato 'breve', poco più di cinquecento anni; ma quello, più che bimillenario, cominciato in Occidente con Platone (e le sue inquietudini epistemologiche nel passaggio dall'oralità primaria alla scrittura). La fine di questo mondo si data a circa... dieci anni fa.

Senza registrare gli sconquassi tellurici di ogni ambito lavorativo, e visto che è stato evocato Gutenberg, pensiamo anche all'impatto che la comunicazione *online* sta avendo sulla professione giornalistica, l'editoria e la carta stampata. Testate storiche del giornalismo mondiale chiudono l'edizione cartacea e licenziano firme di grido. Alcune tipologie di articoli vengono scritte interamente da computer. Se i grandi editorialisti vogliono protestare possono recarsi in un'auto, che si guida da sola, in uno studio di avvocati, dove un robot aggiornatissimo e documentatissimo sostituisce gli stagisti. Anche a Milano, non solo a Los Angeles. E se proprio non c'è niente da fare, possono chiamare un telefono amico: prima o poi dal call-center risponderà un robot emozionale che gli darà una pacca sulla spalla. ²

1. Walter J. ONG, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 2014. Di queste categorie discute nella prefazione il curatore Gino Roncaglia (*passim*).

2. Martin FORD, *The Rise of the Robots: Technology and the Threat of Mass Unemployment*, London, Oneworld Publica-

Si può davvero pensare che questo cataclisma lascerà inalterato il settore dell'*education*? Aveva già notato Robert Shapiro nel 2008, e lo ha recentemente confermato Martin Ford, che, insieme alla sanità e ai servizi alla persona, è proprio quest'ambito ad essere «restato relativamente immune all'impatto vertiginoso delle tecnologie digitali», avendole adottate «in modo più lento e riluttante rispetto al settore manifatturiero, finanziario e a quello della vendita al dettaglio».³ Non è ancora avvenuto nel campo dell'istruzione qualcosa di paragonabile per esempio alla rivoluzione delle fabbriche degli anni Settanta, con l'avvento dell'automazione. Dobbiamo allora chiederci: possibile che questo disallineamento tra progresso tecnologico e inerzia conservatrice possa continuare senza costi? Io credo di no, e ritengo che sia anzi uno degli aspetti di crisi dei sistemi educativi. Sul fronte soprattutto della trasmissione generazionale; e forse anche su quello dei suoi lavoratori.

Se funzione del sistema educativo è di passare il testimone della memoria tra le generazioni, cioè quell'insieme di saperi, pratiche, *formae mentis*, codici culturali, stratificati nel tempo, che danno forma a una società e ne assicurano la tenuta, il rischio che quest'istituzione oggi corre è di tenersi in mano il testimone e di fermare la staffetta. Non ci sono passaggi di memoria senza 'traduttori' che padroneggino perfettamente lingua di partenza e di arrivo; ma senza aggiornamento metodologico dei docenti, di ogni ordine e grado, si continuerà, per dire, a parlare inglese a qualcuno che conosce solo il cinese mandarino. Non è la cultura che invecchia, se esprime valori veramente umani. Passano di moda i suoi linguaggi. Succede quindi come in certe stanche manifestazioni del 25 aprile, frequentate da vecchi figli di partigiani, qualche professore e pochi bambini ignari, non ancora maturi per ascoltare il rap. Ci si parla addosso, in modo autoreferenziale. E il testimone passa da una mano all'altra dei vecchi, non nelle mani dei ragazzi. La commemorazione come nostalgia, non dialogo intergenerazionale. Evoco questo esempio per mostrare cos'è in gioco nel fallimento del passaggio di memoria: nel mancato ricordo delle tragedie della storia, il rischio del loro ripresentarsi. La tenuta stessa della civiltà, appunto. Bisogna allora cercare una nuova lingua d'arrivo.

Nonostante i ritardi rilevati, il cambiamento sta comunque già bussando alle porte dei sistemi educativi, modificando lentamente equilibri e schemi di organizzazione del lavoro, pratiche didattiche, abitudini; questo avviene a macchia di leopardo, a velocità diverse, in luoghi diversi, e non si può generalizzare. Ma verso cosa ci muoviamo? Difficile dirlo: anticipare gli sviluppi futuri dell'*education*, le sue nervature e *megatrends*, è come cartografare una tempesta da dentro la barca. Ci manca la distanza per osservare il paesaggio nuovo che per frammenti si sta ricomponendo, e capire quali saranno le sue articolazioni, i poli di aggregazione e gli assi viari centrali. Quali delle pratiche e sperimentazioni che si vedono in giro sopravviverà? Quale, invece, non ha futuro, ma sembra oggi l'ultima moda? Non è dato saperlo.⁴

tions, 2016; Erik BRYNJOLFSSON, Andrew McAFEE, *La nuova rivoluzione delle macchine*, Milano, Feltrinelli, 2015. Temi toccati nella puntata della trasmissione televisiva *Report* intitolata *Il pianeta dei robot*, andata in onda lunedì 5 settembre 2016 ed ora disponibile sul sito: <<http://www.presadiretta.rai.it/dl/portali/site/puntata/ContentItem-22f0909b-7c15-4af6-bae3-05f337c6c0e7.html>>. Tutti i siti web citati nell'articolo sono stati visitati per l'ultima volta il 27/02/2017.

3. M. FORD, *The Rise of the Robots*, cit., p. 148; Robert SHAPIRO, *Futurecast 2020: A Global Vision of Tomorrow*, London, Profile, 2008, p. 105. Mia la traduzione.

4. Ogni sforzo d'immaginazione è presto complicato da una novità che ruota la cornice secondo angoli inaspettati e obbliga a rimodulare lo scenario. Viviamo ad una velocità che scaglionava le cesure storiche su segmenti sempre più brevi. Il

Questo è talmente vero che solo negli ultimi due anni sono diventate di pubblico dominio tecnologie che, secondo osservatori molto qualificati, hanno il più alto potenziale d'impatto nel prossimo periodo.⁵ Innanzitutto la grande, sconcertante, incognita dell'intelligenza artificiale: come inciderà sui processi di apprendimento e insegnamento?⁶ E poi i progressi della realtà virtuale: i primi visori accessibili in un mercato di massa sono usciti nel 2016. Ambedue le tecnologie sono potenzialmente *disruptive innovations* che possono cambiare il mondo e torcere in modi impensabili le pratiche educative e didattiche. Nel presente articolo lascerò del tutto inesausta la domanda sull'intelligenza artificiale; cercherò invece di mettere a fuoco come la seconda tecnologia abbia tutte le credenziali per sanare il *gap* comunicativo generazionale e offrire alle istituzioni educative un linguaggio della memoria spettacolare, all'altezza dei nostri tempi.⁷

2. L'esplorazione che stiamo per cominciare parte da una constatazione: la rivoluzione tecnologica in corso è anche una *rivoluzione della visione*. Delle sue modalità e profondità. È un dato cruciale. Questa dimensione percettiva si trova infatti in un punto di confluenza strategico: da una parte la cultura visiva, e in genere multimediale, è il codice di comunicazione dominante della società contemporanea, in genere, e di quella giovanile in particolare (la cultura del *gaming*, tra le altre cose); dall'altro, la componente della visualizzazione ha un ruolo decisivo nei processi di apprendimento e di memorizzazione (anche, ma non solo, nell'accezione classica della mnemotecnica). La strada che s'intravede è allora di riuscire a piegare a fini didattici la 'potenza di fuoco' delle nuove tecnologie della visione.

Chiarirò il senso di queste parole passando in rassegna alcune esperienze che contemplano un uso didattico della realtà virtuale. Poiché gli esempi si moltiplicano e s'inseguono ogni giorno, non pretendo di costruire una gerarchia esaustiva e aggiornata, ma una semplice campionatura. Proverò anche ad abbozzare una prima tipologia, aggregando le esperienze, nei successivi paragrafi numerati, secondo le differenti modalità con cui inducono il potenziamento memoriale:

ritmo dell'innovazione rende arcaici oggetti e strumenti che distano pochi anni se non mesi. A Matera si trovano dentro case-museo degli anni Cinquanta utensili che venivano fabbricati allo stesso modo nel Medioevo. Un cellulare del 2005 oggi ci appare come ridicolo esempio di antiquariato industriale. Una patina di bianco e nero si deposita immediatamente su oggetti nuovissimi.

5. Carlotta BALENA, *Kevin Kelly: Ecco le due tecnologie che cambieranno il mondo nei prossimi 25 anni*, <<http://startupitalia.eu/64928-20161027-kevin-kelly-le-due-tecnologie-cambieranno-futuro>>. Il fondatore di *Facebook*, convinto del potenziale della realtà virtuale, ha investito circa 3 miliardi di dollari per acquisire la tecnologia *Oculus* e ha sviluppato un piano d'investimenti dello stesso ammontare per i prossimi dieci anni. <<http://www.ilsole24ore.com/art/tecnologie/2017-01-25/zenimax-contro-facebook-tempi-lunghi-l-avvento-virtuale--092220.shtml?uuiid=AEdtJiC>>

6. Cfr. qui nota 2.

7. Riporto la definizione di *realtà virtuale* del dizionario Treccani: «Simulazione all'elaboratore di una situazione reale con la quale il soggetto umano può interagire, a volte per mezzo di interfacce non convenzionali, estremamente sofisticate, quali occhiali e caschi su cui viene rappresentata la scena e vengono riprodotti i suoni, e guanti (*dataglove*) dotati di sensori per simulare stimoli tattili e per tradurre i movimenti in istruzioni per il software. Simili tecniche sono usate, tra l'altro, nei videogiochi, nell'addestramento militare dei piloti e nella modellistica di sistemi microscopici, per es. nello studio delle proprietà delle biomolecole», <<http://www.treccani.it/enciclopedia/realtà-virtuale/>>. Nelle prossime pagine l'espressione verrà talvolta sostituita dall'acronimo inglese VR (*Virtual Reality*).

- 1) ricostruzione di ambienti ed eventi (logica del testimone e protagonista);
- 2) organizzazione spaziale delle informazioni;
- 3) mnemotecniche digitali;
- 4) piattaforme di *e-learning*, dove studenti e docenti si muovono come *avatar* dentro uno spazio popolabile, letteralmente, da qualunque cosa.

Questa rudimentale tipologia andrebbe poi incrociata con i continui perfezionamenti che hanno scandito l'evoluzione tecnologica nel passaggio dal 3D alla realtà virtuale, una storia sintetizzabile in tre momenti: 1) la visione di un filmato 3D, di alta qualità, ma passiva; 2) la visione a 360 gradi, dove lo spettatore, dotato di appositi occhiali, sceglie cosa guardare; 3) la tecnologia al momento più recente, l'*HTC VIVE*, che consente di entrare nella storia «fisicamente», «in prima persona», attraverso la realtà virtuale.⁸ Si accede a queste esperienze attraverso l'utilizzo di supporti o visori, in commercio da poco tempo, che hanno prestazioni, costi e logiche di funzionamento diverse: dal *Cardboard* in cartone di Google al *Samsung Gear VR* della Samsung, entrambi funzionanti con lo smartphone, all'*Oculus*, connesso ad un PC e quindi più potente, fino all'*HTC VIVE*, che consente di muoversi liberamente in uno spazio e compiere azioni. Distinzioni assai utili a non fare di tutta un fascio e anche a suggerire l'accelerazione dell'innovazione tecnologica.

2.1. Cominciamo allora questo percorso con il progetto *Museo virtuale della Valle del Tevere*, curato dall'Itabc-Cnr e finanziato da molti enti. Il progetto nasce nel 2011 all'interno del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, una struttura fondata nel 1889, che, anche in un'ottica di rilancio, si apre alle nuove tecnologie: «Il progetto ha lo scopo di stimolare la curiosità, l'interesse del pubblico nei confronti dei beni culturali, così da favorire la salvaguardia, la conoscenza e l'esperienza diretta del nostro patrimonio».⁹

In una sala del museo tre grandi schermi e un sensore permettono al visitatore d'immergersi, attraverso la semplice gestualità corporea, in quattro scenari diversi, tutti ispirati al paesaggio della media valle del fiume: è possibile muoversi nelle stanze della villa dei *Volusii*, di età augustea, passeggiare nelle strade dell'antica colonia romana di *Lucus Feroniae*, esplorare il territorio a volo d'uccello e perfino nuotare sott'acqua. Gli sfondi ospitano talvolta momenti di vita quotidiana, messi in scena da attori.

Quest'esperienza interattiva è frutto di un poderoso lavoro d'équipe, che comprende una molteplicità di figure: archeologi, architetti, informatici, grafici, musicisti, esperti di fotografia, esperti di sistemi informativi geografici. Alla base di tutto c'è un accurato lavoro scientifico di ricostruzione storico-archeologica che, attraverso rilievi, misurazioni, studio di fonti e casi comparativi, produce una gran mole d'informazioni, criticamente accertate, che vengono poi elaborate da software dedicati. Procedure consolidate nell'ambito di un vero e proprio campo di ricerca denominato *Virtual Archaeology*.

8. Le informazioni sono tratte dal sito <<http://www.towerandpower.com/medioevo-in-vr>>.

9. <<http://www.villagiulia.beniculturali.it/index.php?it/22/archivio-eventi/150/museo-virtuale-della-valle-del-tevere>>.

Spostiamoci ora a Bologna, dove è stato sviluppato il progetto «Tower and Power», a partire dall'idea di alcuni appassionati di storia e *gaming* che, attraverso collaborazioni con figure specializzate (storici, architetti, grafici, musicisti, sviluppatori di videogiochi), hanno elaborato una ricostruzione della Bologna medioevale:

La ricostruzione in 3D di quasi 2 Kmq. del centro di Bologna nel XIII secolo è frutto di lunghe ricerche storiche, architettoniche e toponomastiche, con vera attenzione maniacale alle fonti disponibili per riprodurre nella maniera più fedele possibile l'aspetto della città in epoca medioevale e farne così rivivere l'incanto, integrandola inoltre con le attuali mappe GPS, grazie alle quali si può raggiungere una precisione 'al metro'.¹⁰

Il sito web del progetto consente non solo di cogliere le tante valenze della proposta, ma di sperimentarne direttamente l'efficacia, perché è possibile accedere ad alcuni materiali video. Sul primo fronte, delle implicazioni culturali, vorrei riportare questo passaggio che, anche se in uno stile un po' promozionale, mette a fuoco il senso dell'esperienza:

Passato: attendibilità storica con dettagli accurati grazie ad approfondite ricerche sulle fonti e pareri di esperti.

Presente: full immersion ed interattività per il pubblico-utente che riesce a calarsi in piena autonomia nel contesto medioevale.

Futuro: applicazione recentissime tecnologie (HTC VIVE) per il massimo del realismo possibile.

La nostra 'macchina del tempo' è quindi un ponte tra il glorioso passato di Bologna e il futuro delle nuove tecnologie con esperienze virtuali uniche e mai tentate prima.¹¹

Secondo dichiarazioni riportate in alcuni siti, nelle intenzioni degli ideatori del progetto la ricostruzione della città dovrebbe servire anche come sfondo di ambientazione di un videogioco.¹² Uno sviluppo in tal senso potrebbe avere ricadute parecchio interessanti. La logica del videogioco introduce infatti in una ricostruzione d'ambiente, fruita in maniera solo esplorativa, una dimensione teleologica, orientata a un obiettivo, producendo quindi un'esperienza interattiva e dotata di curvatura emozionale. Il potenziale didattico di pratiche simili è tanto alto, e rivoluzionario, quanto misconosciuto e sottovalutato.

Sempre restando in ambiente bolognese, un esempio interessante d'incontro tra didattica e gioco è anche il *Progetto Ustica. Un serious game per la memoria*:

Progetto Ustica è un serious game per la memoria che vuole mantenere vivo il ricordo di uno dei più tragici eventi della storia italiana recente. Si tratta di un'esperienza di esplorazione in tre dimensioni, GRATUITA, ideata per PC/MAC e visori per realtà virtuale.

Progetto Ustica nasce da un'idea di Ivan Venturi, designer sviluppatore e produttore di videogiochi, realizzata con l'aiuto di Mauro Salvador, game designer e docente alle Università di Bologna, Modena e Reggio Emilia.

10. <<http://www.towerandpower.com/home>>.

11. *Ibidem*.

12. <http://forum.indievault.it/t/tower-and-power-bologna-medievale-3d/7446>.

Progetto Ustica ricrea gli eventi principali dei cinquanta minuti di volo del DC9 Itavia abbattuto sul Mar Tirreno alle 20:58 del 27 giugno 1980 e ha l'obiettivo di fare memoria, attirando anche chi non conosce i fatti storici di cui parla.

Progetto Ustica si avvale dei preziosi consigli di Daria Bonfietti e Andrea Benetti dell'Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica e dell'aiuto e appoggio di Carlo Lucarelli e Bottega finzioni, che curerà lo sviluppo del materiale documentale e didattico.¹³

La memoria storica, nelle sue espressioni più lacerate e drammatiche, incontra il mondo del videogioco. Un dialogo che avviene con naturalezza. E ci suggerisce una domanda: cosa crea più trasmissione di memoria e passaggio del testimone tra vecchi e giovani, questo esperimento o una commemorazione ufficiale in comune del tragico evento?

Non manca certo di notevole spessore culturale un altro prodotto, realizzato da una *software house* italiana di Firenze, la LKA. *The town of light* «tocca temi che i videogame raramente si azzardano a sfiorare»: ¹⁴ è un videogioco ambientato tra le mura del manicomio di Volterra, accuratamente ricostruito nel suo aspetto degli anni Trenta.

12 marzo 1938. Renè, 16 anni, viene strappata via dalla sua realtà, internata e privata di tutto. La sua unica colpa quella di non sapere quale fosse il suo posto nel mondo. «Pericolosa per se stessa e per gli altri e di pubblico scandalo» scrive la questura. L'unico orrore che troverete in questo gioco è la verità: un pugno nello stomaco più forte di ogni presenza ultraterrena.¹⁵

Il giocatore vive un'avventura psicologica in prima persona; esplora l'ambiente attraverso lo sguardo confuso della protagonista e, a seconda delle sue scelte, la storia svelerà facce diverse. Ne esiste una versione adattata per realtà virtuale in cui la precisione di dettaglio dell'ambientazione e dei personaggi, conferisce all'esperienza i tratti di un eccezionale realismo. Togliendo il visore e uscendo da questo viaggio nei meandri della psiche e della storia personale, non si resta indifferenti, si esce trasformati. Come in ogni efficace esperienza educativa.

Impegno civile su un nodo cruciale dei nostri tempi, la questione dei migranti, troviamo invece nella *#Milionidipassi Experience*:

Visori di ultima generazione per vivere un'esperienza virtuale molto forte: ci si troverà immersi nelle terribili condizioni di chi fugge via terra e via mare, lungo itinerari che dalla Siria portano in Grecia e lungo i Balcani, nella situazione di chi dorme nelle baracche dei campi profughi del Sud Sudan, dove centinaia di migliaia di persone sono sfollate a causa delle violenze indiscriminate dovute al conflitto interno scoppiato due anni fa. È l'installazione multimediale, a Roma, in piazza San Silvestro, dal 15 al 18 giugno, nell'ambito di *#Milionidipassi Experience*, un grande tour multimediale di Msf (Medici Senza Frontiere) che fino all'anno prossimo girerà tutta l'Italia per far vivere, oltre che conoscere, la realtà di milioni di persone che nel mondo

13. <<http://progettoustica.azurewebsites.net/it/progetto-ustica-2/>>. Una versione del gioco è direttamente scaricabile dal sito.

14. Jaime D'ALESSANDRO, *Il manicomio di Volterra torna in vita. In un videogame*, intervento reperibile al seguente indirizzo: http://www.repubblica.it/tecnologia/prodotti/2016/02/28/news/il_manicomio_di_volterra_torna_in_vita_in_un_videogame_-134445720/.

15. http://www.thetownoflight.com/press/sheet.php?p=the_town_of_light_ITA.

sono in fuga da guerre, violenze o povertà, e rilanciare l'appello perché sia garantito il diritto di tutti di avere salva la vita.¹⁶

In questo caso la tecnologia della realtà virtuale ha l'obiettivo di favorire una relazione empatica, mettendo lo spettatore nei panni del migrante e facendogli vedere la realtà dal suo punto di vista. La sua funzione è quasi di compensazione di un deficit d'intelligenza emotiva del pubblico.

Concludo questa rassegna, dedicata alle esperienze di realtà virtuale che fanno leva sul ruolo di testimone e protagonista di uno spazio accuratamente ricostruito, con un riferimento al sito www.blvr.com il cui slogan recita: *Art. Virtually. Anywhere*. Il sito è la vetrina di un'azienda newyorchese specializzata nella storia dell'arte che, in *partnership* con i musei del mondo, riproduce in VR intere collezioni di opere. Il grado di dettaglio di quadri e statue è impressionante e le potenzialità formative altissime. L'azienda spiega la propria visione così: «Bringing the arts to life through innovative VR technology. Boulevard is reshaping the landscape of storytelling and revolutionizing the way the world looks at art and culture».¹⁷

2.2. Vorrei ora evocare due esperienze che determinano il potenziamento memoriale attraverso una dinamica diversa rispetto alla sola vividezza della ricostruzione. Si tratta dell'organizzazione logica-visuale dei materiali. Il primo esempio è il seguente sito: www.thinlink.com. Come recita la concisa descrizione promozionale (*Annotate images and videos*) questa applicazione *online* consente letteralmente di postillare immagini e video (in formato normale, in 3D e anche con la tecnologia VR). Scelta una foto qualsiasi, ad esempio di una città, il sito consente di 'attaccare' ovunque (ad esempio sui monumenti) etichette che possono rimandare a semplici didascalie ma anche a grafici, immagini, video (contenenti approfondimenti sulla natura dei monumenti). Si tratta in pratica di un ipertesto visuale, ma anche di uno spazio 3D percorribile e cliccabile.

Il secondo esempio è invece frutto di un'esperienza didattica da me svolta in una classe prima di una scuola media di Modena, nel 2013. Se materie come storia e geografia hanno referenti visuali di immediata comprensibilità, perché intrinseci alla loro struttura disciplinare, la componente visuale può non essere del tutto evidente per una disciplina come la grammatica. Eppure esiste un ponte che salda il sistema di astrazioni grammaticali alla concretezza del mondo sensoriale: le mappe concettuali. Le indicazioni didattico-pedagogiche attualmente più influenti, anche nel linguaggio ministeriale, enfatizzano l'efficacia di strumenti simili per stimolare, nell'ottica di una didattica inclusiva, le capacità di apprendimento e memorizzazione sia degli studenti 'normali' sia di quelli con disturbi specifici di apprendimento e bisogni educativi speciali. Da questo assunto e dall'esigenza di lavorare in

16. *Via al tour virtuale di Medici senza frontiere per immergersi nella realtà degli immigrati*: <<http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2016-06-13/via-tour-virtuale-medici-senza-frontiere-immersersi-realta-immigrati-122648.shtml?uuid=ADvwk6a>>.

17. «Riportare in vita le arti attraverso l'innovativa tecnologia VR. Boulevard sta rimodellando il paesaggio dello *storytelling* e rivoluzionando il modo in cui il mondo guarda alle arti ed alla cultura» (mia la traduzione).

profondità su una competenza linguistica chiave come la padronanza verbale è nata l'idea del 'castello dei verbi'. L'esperienza ha preso avvio dalla spiegazione in classe della tavola dei verbi presente nel libro di grammatica: una semplice mappa contenente le suddivisioni dei modi verbali e dei tempi semplici e composti. Vista la sua centralità strategica, avevo bisogno di dare a questo schema una concretezza tanto forte da essere 'fisica'. Ho suggerito così ai ragazzi di vederlo come la pianta di un edificio, di un castello. Da qui alla sua proiezione tridimensionale, prima soltanto immaginata, poi restituita in oggetti, il passaggio è stato naturale. La cosa più gratificante è stata l'iniziativa di alcuni studenti che, suggestionati dall'indicazione, hanno realizzato di propria iniziativa dei veri e propri modellini: uno studente ha costruito un castello di cartone, un altro ne ha addirittura realizzato uno virtuale, animato, attraverso un videogioco diffusissimo tra i ragazzi, *Minecraft*. Sono stati poi ideati dei giochi di gruppo, delle cacce al tesoro, in cui i ragazzi si sono sfidati a colpi di tempi semplici e composti, definiti e indefiniti.

Se qualcosa si può intuire del modellino di cartone, difficile è invece restituire al lettore l'impatto visivo del castello digitale. *Minecraft* è un videogioco estremamente popolare in tutto il mondo. Secondo alcune stime, al giugno 2016 risultavano vendute più di 100 milioni di copie. Consente la costruzione di mondi immaginari attraverso l'uso di blocchi e altre funzioni, in una logica analoga a quella dei mattoncini Lego. L'idea dello studente di usare proprio questo strumento non era peregrina, ma talmente insita nel codice genetico del gioco che l'azienda produttrice, intuendone il potenziale, ne ha pochi anni più tardi sviluppato la versione *educational: Minecraft. Edu*. E ovviamente il videogioco si è anche aperto alla realtà virtuale: quindi oggi, dentro mondi che sono proiezione tridimensionale di paesaggi fantastici, è anche possibile 'passeggiare', interagendo con l'ambiente. Il castello dei verbi è diventato abitabile. Visitiamo quello del nostro studente.

Ci troviamo in un grande atrio, illuminato da fiaccole. C'è una porta a sinistra, che conduce al corridoio dei modi indefiniti. Dalla porta di destra si accede a quello dei modi finiti. Andiamo a sinistra. Lungo il corridoio c'imbattiamo nella prima porta, quella del tempo infinito. La apriamo e ci troviamo in un nuovo corridoio, che conduce a due ambienti. In quello di sinistra si trova l'infinito presente, che è tempo semplice e viene simboleggiato da un letto. Torniamo indietro e andiamo a destra, per trovare l'infinito passato, tempo composto: c'è un letto a castello, in uno dorme l'ausiliare nell'altro il participio passato... Alcuni cartelli riportano i verbi coniugati: «Leggere» e, con qualche gioco di parole di troppo, «Avere letto». Dopo aver esplorato tutti gli ambienti del castello, usciamo e ci troviamo in un enorme spazio verde. Corriamo liberi all'aria aperta per un po', poi voltiamoci indietro: vedremo da lontano ergersi il castello in tutta la potenza della sua allegoria digitale.

Sebbene perfettibili sotto diversi rispetti, tali prodotti mostrano a pieno l'inventiva e l'intelligenza degli studenti, i loro codici comunicativi e le possibilità di una didattica creativa della grammatica. Concludo dicendo che questa piccola esperienza didattica, opportunamente generalizzata, aprirebbe la prospettiva di un innovativo metodo d'insegnamento della grammatica, e non solo, attraverso mappe concettuali tridimensionali, architetture fantastiche di una nuova urbanistica e geografia dei saperi: dal castello dei verbi a una grammatica 3D. Dal libro più odiato della storia pedagogica a un avventuroso paesaggio da scoprire.

2.3. Per quanto riguarda la terza tipologia, si tratta della pura e semplice riproposizione, ai giorni nostri, della classica *ars memoriae*, fondata sulla collocazione nei *loci* di *imagines agentes*. Non si può fare a meno, in questo senso, di citare il sito www.macunx.com. C'è un'azienda inglese della coltissima Cambridge, la *Linguisticator*, che fa della vera e propria 'edilizia digitale' costruendo palazzi della memoria in realtà virtuale: «By combining medieval memory techniques with modern technology, we are redefining the way we learn, understand, and retain information in our minds».¹⁸ I palazzi della memoria che i trattati mnemotecnici suggerivano agli antichi di immaginare, vengono fabbricati dai moderni con tecnologie di avanguardia. L'utente può costruire il palazzo liberamente o attraverso procedure guidate. Stabilisce le *imagines agentes*, che devono essere personali. Le colloca negli spazi a suo piacimento e poi le recupera con una passeggiata che non è solo fantastizzata ma 'reale'. Cosa farebbe oggi di questa applicazione Giulio Camillo Delminio?

2.4. Concludo la mia ricognizione con un'ultima tipologia: gli ambienti di apprendimento che tendono a riprodurre la logica dell'aula scolastica, rispondendo alle sue esigenze e convogliando potenzialmente in questo luogo virtuale anche le altre tipologie.

Dietro il sito www.immersivevrededucation.com (il cui motto è *Learn through experience*) c'è un'azienda con sede in Irlanda. È specializzata nella realtà virtuale e, tra le altre cose, ha prodotto la piattaforma *Engage* destinata a lezioni e presentazioni a distanza. Viene simulata un'aula che può ospitare fino a circa una trentina di *avatar*, doppi virtuali degli studenti. In questo spazio virtuale l'*avatar* del docente può attingere a tutte le dimensioni dell'immaginario 3D. Se parla di pesci, si materializzano, se parla di Africa, l'aula diventa una savana. La classe può essere trasportata in qualunque dimensione spazio-temporale, popolata da qualunque creatura, con la quale si può interagire. Gli oggetti virtuali possono essere manipolati, etc. Il risultato non è una lezione ma uno spettacolo di magia.

Spostiamoci in un altro sito: www.zspace.com (motto: *The ultimate learning experience. See it to believe it*). L'azienda è specializzata nell'insegnamento delle STEM, le materie scientifiche (scienza, tecnologia, ingegneria, matematica). Produce un pacchetto integrato per le scuole: un laboratorio d'apprendimento con pc-monitor ottimizzati per la VR e la AR (acronimo di *Augmented Reality*), puntatori per muovere gli oggetti, occhiali comodi e leggeri in dotazione per tutti gli studenti. Gli oggetti escono letteralmente dal monitor attraverso il puntatore, vengono percepiti in 3D tramite gli occhiali e possono essere ruotati, aperti, manipolati. Una dimensione ludica ad alta efficacia comunicativa e didattica. Terminiamo infine con un cenno a quella che sembra essere l'azienda del settore con maggiore internazionalizzazione e ampiezza di offerta, la cui vetrina è il sito www.eonreality.com. Si presenta così: «At EON Reality we believe that knowledge is a human right. We also believe in the transformative power of experiential learning using augmented or virtual reality education solutions».¹⁹ L'azienda ha un vasto ventaglio d'interessi e nel settore *education*

18. «Combinando le tecniche della memoria medioevale con la moderna tecnologia stiamo ridefinendo il modo in cui impariamo, comprendiamo e conserviamo le informazioni» (mia la traduzione).

19. «Alla EON Reality crediamo che la conoscenza sia un diritto umano. Crediamo anche nel potere di trasformazione dell'apprendimento tramite l'esperienza, usando *soluzioni educative ispirate alla realtà virtuale o aumentata*» (miei la

propone una piattaforma d'insegnamento anche a distanza, che integra le funzioni della realtà aumentata e della realtà virtuale, simili a quelle già illustrate, con procedure ludico-valutative di *scoring*, come quiz.

3. Non voglio addentrarmi nella dimensione epistemologica della realtà virtuale, sebbene il tema sollevi inevitabili interrogativi filosofici, su tanti fronti, primo tra tutti la questione classica della realtà e della sua rappresentazione. Qualche riflessione occorre però abbozzarla.

La rincorsa al realismo storicamente messa in atto dalla pittura, dalla fotografia, dal cinema, trova nella realtà virtuale la sua apoteosi; ma con un salto di specie: la conquista della terza dimensione, quella spaziale, conferisce al *medium* una potenza inedita. Negli universi di realismo allucinatorio generati da questa tecnologia si apprende letteralmente con i sensi e il corpo. Come lettori siamo cresciuti nella cultura dell'*ekphrasis*, dove le parole rimandano a qualcosa, sono un discorso sulla realtà; stiamo ora passando a un nuovo paradigma: dalla descrizione di un'immagine attraverso simboli convenzionali alla visione diretta del quadro. Anzi no. Alla visione *da dentro* il quadro. Una sorta di doppio salto epistemologico, con un guadagno conoscitivo sorprendente, che ci porta in una specie di cultura dell'*ubiquità*. Tra la memoria del lettore e quella del testimone esiste infatti la stessa differenza che c'è tra il racconto, in una lingua difficile, di un fatto passato, avvenuto in uno spazio lontano... e la partecipazione diretta all'evento. Da semplice ascoltatore, più o meno empatico, a osservatore e protagonista.

Se la memoria ha una relazione privilegiata con lo spazio, infatti, la VR incide sulla sua percezione, reinventandolo (come fece la prospettiva nel Quattrocento). Valorizza un accesso alla conoscenza di tipo induttivo, fondato sul primato sensoriale, ricomponendo le *disiecta membra* del passato, non più dato per frammenti ma in una sua possibile unità (ipotetica, d'altronde, come lo è anche la più accurata e tradizionale ricostruzione filologica). Favorisce infine un sapere duraturo attraverso la modalità d'apprendimento più potente, un'esperienza d'immersione ambientale a carattere interattivo. È esattamente quella *Direct, purposeful experience*, antitetica al simbolismo verbale, che il pedagogista Edgar Dale poneva alla base del suo 'cono dell'esperienza', un tentativo di formalizzare nell'immagine di una piramide la diversa efficacia delle esperienze di apprendimento.²⁰

Quale futuro allora per la memoria? Un futuro roseo. Anzi allucinante. La parabola potrebbe essere questa: si passerà dal libro da studiare a uno spazio interattivo da percorrere, esplorare, vivere. Ovviamente la probabilità di questo scenario è subordinata alla diffusione di massa delle tecnologie relative, al loro costo decrescente e alla loro qualità crescente; ed è altresì condizionata dalla eventuale comparsa di innovazioni concorrenti ed alternative, soprattutto nei settori dell'intelligenza artificiale e delle biotecnologie. Ma immaginando che la nostra scommessa sul successo di questa tecnologia sia fondata,

traduzione e il corsivo).

20. Edgar DALE, *Audio Visual Methods in Teaching*, New York, Dryden Press, 1946, pp. 37 sgg. L'immagine è stata presto banalizzata, soprattutto attraverso percentuali matematiche di 'ritenzione conoscitiva', nonostante l'autore ne anticipasse in qualche modo il rischio: «The device of the cone must be taken for nothing more than it is: a visual metaphor of learning experiences» (p. 38)

come cambierà il mondo dell'*education*?

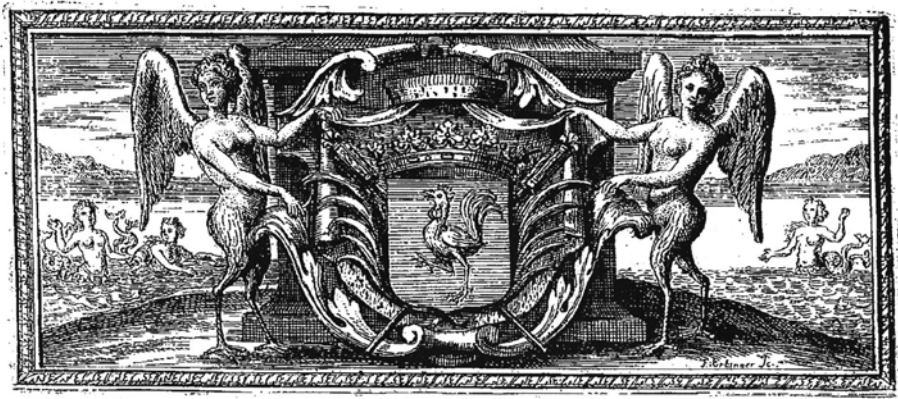
La ricognizione svolta ha messo in luce molte sperimentazioni, interessanti sotto diversi punti di vista, ma con un unico limite, forse: quello di essere scollegate, prive di una cornice d'insieme. Ciò che occorrerebbe è invece, a mio parere, un salto di qualità in direzione di una visione strutturata, di un progetto organico e di largo respiro: quale potrebbe essere, ad esempio, un programma di democratizzazione multimediale del patrimonio culturale dell'umanità. Una traslazione di saperi dalla civiltà della stampa e dei vecchi *media*, a quella dei *new media*, fatta a campate larghe, per interi blocchi disciplinari: *tutta* la geografia umana, *tutta* la storia medioevale, etc. Chiamare a raccolta le immagini delle culture del mondo, farle uscire dalle ceramiche, dalle pergamene, dalle lastre di giada, dai codici miniati, dalle foto ingiallite, per ricostruirle in 3D, animarle, sceneggiarle. L'*ethos* degli studi storici è sempre stato d'altronde quello di resuscitare i morti, di rendere presenti gli assenti. Vecchi monaci, dame raffinate e poveri mendicanti, streghe e capi tribù africani, samurai e burocrati cinesi. Protagonisti maggiori e minori di un passato lontano risvegliati a nuova vita per entrare, con corposa evidenza, nelle nostre private 'stanze della memoria'.²¹

Un altro progetto possibile, e di probabile efficacia anche ai fini dell'educazione storica e politica-civile, potrebbe essere di definire alcune *milestones* storiografiche, costruendoci intorno eventi di realtà virtuale, per far viaggiare gli studenti nel passato, ad esempio nel Novecento: l'attentato di Sarajevo, la marcia su Roma, il lager russo e tedesco, l'invasione della Polonia, la bomba atomica, i missili di Cuba, le foreste del Vietnam, la crisi petrolifera, la caduta del muro di Berlino. La storia evenemenziale spettacolarizzata dentro una salda struttura storiografica. Il futuro dell'apprendimento potrebbe essere questo: non il racconto dell'Olocausto, ma la vita, e la morte, virtuali, dentro il campo di concentramento.

Per rendere possibile progetti simili, su larga scala, servirebbe forse una riconversione industriale degli apparati di trasmissione del sapere e della produzione culturale, radicale quanto quella che sta interessando diversi ambiti dell'economia contemporanea (dalle manifatture ai servizi, dai trasporti agli alloggi, dalle banche alla stampa, etc.). Sarebbe necessaria un'alleanza strategica di competenze professionali tra accademici ed aziende esperte nelle nuove tecnologie della visione, per dare vita, mettiamola così, a una Hollywood dell'*education*, con *studios* specializzati nella produzione di esperienze educative.

Viviamo un momento storico di crisi dei linguaggi della memoria, in cui stiamo perdendo le nuove generazioni. Continuare a trasmettere memoria in forme tradizionali a giovani cresciuti con le nuove tecnologie è come ricopiare codici miniati in pieno Settecento pensando che sia il modo più efficace per diffondere il sapere. Ma non c'è una crisi della storia, come qualcuno lamenta. Il passato non invecchia, è sempre attuale. Il passato non muore, se è presente. Invecchiano, invece, fino a diventare incomprensibili, i linguaggi che lo raccontano.

21. Lina BOLZONI, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995.



1. Claude NICAISE, *Les sirènes, ou Discours sur leur forme et figure*, Paris, chez Jean Anisson, 1691; Cartiglio (con firma di Franz Ertinger). Collezione privata.

2. Claude NICAISE, *Les sirènes*; Immagine per la dedica a Monsignor Louis Boucherat Cancelliere (con firma di Franz Ertinger), p. 1. Collezione privata.

SILVIA VOLTERRANI

«*Describer lor forma e figura*»: Les sirènes di Claude Nicaise

Alla fine del '600 viene pubblicata in Francia una piccola opera alquanto singolare, dal titolo *Les sirènes, ou Discours sur leur forme et figure* (Paris, chez Jean Anisson, 1691, avec privilège du Roy).¹ L'autore è l'abate Claude Nicaise (Digione 1623-Villy-sur-Tille 1701), canonico della Saint-Chapelle dei duchi di Borgogna a Digione, letterato e antiquario appassionato di cultura italiana. Numerosi i suoi viaggi a Napoli, Venezia, e in particolare a Roma, dove partecipa al gruppo di intellettuali della corte papale di Clemente X. È amico di Giovan Pietro Bellori, eletto Commissario delle antichità di Roma nel 1670, ed è in contatto con i più importanti accademici europei, come dimostra la sua imponente corrispondenza (con Leibnitz, Huet, fra gli altri) conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi.² Soggetto del piccolo trattato, definito da Marc Fumaroli «un saggio deliziosamente erudito»,³ è un dibattito svoltosi presso il cenacolo parigino di eruditi che Nicaise orgogliosamente frequenta. Si tratta del «Cabinet» dei fratelli Dupuy, la cui sede, dopo la loro scomparsa, è presso Monsieur de Vivault. L'occasione è nata durante una seduta dell'Académie Française, da una disputa su un passaggio di Virgilio, *Eneide* V, 864-66, riguardante l'aspetto delle sirene:

Gli abati Dangeau e Choisi, qualche mese fa, secondo le loro abitudini, passando dal «Cabinet» dopo essere usciti dall'Académie Française, raccontarono che, durante il commento ad un passaggio di Virgilio, era stata sollevata una discussione sulle Sirene, per capire se fossero uccelli o pesci; il saggio M. Huet, vescovo di Avranches, aveva sostenuto che fossero uccelli ed era stato contraddetto suscitando il disaccordo di molti.

Per questo M. l'abate Dangeau voleva il parere del «Cabinet»; ed invitò i presenti a pensare e a riferire alla Compagnia il giorno dopo. Io portai qualche libro con illustrazioni che deponevano a favore della forma di uccelli, sia nei bassorilievi antichi in cui le Sirene venivano rappresentate, sia nelle medaglie, fra le quali alcune coniate al tempo di Virgilio, da cui era nata l'occasione del dibattito.⁴

Scopo del Discorso di Nicaise è definire, una volta per tutte, «la forma e figura» delle sirene, sostenendo la loro forma originaria di donne-uccelli e non di mostri marini, quest'ultima la forma iconografica più comune affermatasi dall'inizio del Medioevo. Secondo Ni-

1. Il testo è stato pubblicato in facsimile presso Hachette Livre BnF, Paris 2012.

2. Questo articolo appartiene al mio lavoro di traduzione ed edizione del testo di Nicaise – in preparazione presso la casa editrice La Stanza delle Scritture, Napoli – e in parte è contenuto nella mia tesi di Ph.D., *La seduzione di un mito: sirene nella poesia e nell'emblematica fra Cinque e Seicento*, New York University, aprile 1998; su Nicaise: Marie-Nicolas BOUILLET, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie...*, Paris, Hachette, 1878, p. 1345; Exupère CAILLEMER, *Lettres de divers savants à l'abbé Claude Nicaise*, Lyon, Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, Plan, 1885.

3. Marc FUMAROLI, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, 2015, p. 16.

4. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., pp. 14-15. Per ogni citazione del *Discorso*, traduzione e corsivi nostri.

caise, la confusione sorta è dovuta ad un errore di lettura del mito, poiché le due forme corrispondono a due stati ben diversi della loro esistenza che non devono essere confusi: le sirene donne-uccelli si trasformano in donne-pesci soltanto dopo il passaggio di Ulisse, quando, umiliate ed ingannate dall'eroe greco, si buttano in mare per suicidarsi subendo la metamorfosi in pesci: versione alquanto discutibile, di cui non esistono fonti, mentre è testimoniata la loro metamorfosi in rocce.⁵

Il lavoro di Nicaise permette di ripercorrere uno dei miti più affascinanti e sempre presenti nella cultura occidentale (e non solo): la varia e mutevole iconografia a cui vuole dare un ordine, una codificazione, corrisponde alla varietà delle letture e interpretazioni permessa dalle numerose opere mitografiche del '500 consultate e studiate dall'autore. Che un soggetto così specifico e particolare abbia suscitato interesse e possa essere diventato argomento di conversazione anche della neonata Académie Française, è significativo ed è possibile comprenderne i motivi: permette di citare i più importanti autori greci e latini, le letture neoplatoniche recuperate dal Rinascimento e di confrontarli con opere moderne; si ricorre ad una iconografia sia classica che contemporanea: si spazia dalle medaglie greche e romane all'emblematica cinquecentesca; dai mosaici romani alla scultura medievale, agli arazzi, fino ad arrivare agli affreschi di Primaticcio e Nicolò dell'Abate a Fontainebleau, ma soprattutto si inserisce in quella *Querelle des Anciens et des Modernes* di cui proprio Pierre-Daniel Huet, schierato contro i 'moderni', è esponente.

Nicaise dunque, sostenendo la tesi di Huet, il protagonista della disputa all'Académie da cui ha origine il *Discorso*, partecipa alla *querelle* e afferma la superiorità del classicismo di cui la sirena-uccello diventa simbolo.

Recentemente è stata sottolineata l'importanza storica e documentaria del trattato di Nicaise in relazione all'origine della «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», di cui il «Cabinet» dei Dupuy costituisce il primo nucleo, e la sua importanza come testimonianza di erudita ed elegante conversazione, anche questo, nucleo iniziale dei successivi ed importanti salotti parigini protagonisti della vita culturale francese illuminista.⁶ In queste pagine, attraverso l'analisi di alcuni passi del trattato, si cercherà di evidenziare gli elementi più strettamente legati alla lettura iconologica proposta dall'abate; vedere in che modo sono utilizzate, e quali siano, le fonti iconografiche e sottolineare il linguaggio adottato. Vedremo come il suo classicismo sia soprattutto legato all'attività di antiquario, di testimone dell'antichità, di un passato che conosce direttamente, *brevis manu*, paradossalmente quindi, ancora vivo, attivo, capace di correggere gli errori dei moderni: «Gli antichi pittori, di cui Eliano fa cenno nei suoi libri, avrebbero potuto correggere i moderni pittori, così come gli scultori, gli incisori e gli emblematici, che sono tutti caduti nello stesso errore, rappresentando le sirene in questo ultimo stato, per colpa di disattenzione e per non aver saputo distinguere i

5. Metamorfosi in rocce: *Argonautiche orfiche* I 290. Studi sul mito delle sirene: Siegfried DE RACHEWILTZ, *De sirenis: an Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*, New York and London, Garland, 1987; John POLLARD, *Seers, Shrines and Sirens. The Greek Religious Revolution in the Sixth Century*, B. C. London, Allen & Unwin, 1965.

6. Marc FUMAROLI, *Du cabinet des Adelpes à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres: contributions à l'histoire de cette institution*, discorso pronunciato per la cerimonia di apertura («Coupole») dell'Académie dell'anno 2013 e pubblicato sul sito dell'istituzione francese; Id. *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994 (trad. it. *Il salotto, l'accademia, la lingua. Tre istituzioni letterarie*, Milano, Adelphi, 2001).

due diversi stati». ⁷ È il classicismo tipico del Seicento, il cui interesse, più che ai testi classici, è rivolto alle fonti grafiche, al collezionismo di reperti antichi (statue, medaglie, vasi ecc.), alla creazione di collezioni private, ⁸ e nello stesso tempo, nella *querelle*, capace di cogliere, più dei ‘moderni’, ciò che nell’antichità vi è di più «vivo, sconcertante, stravolgente». ⁹

1. Avvertenza

L’opera si apre con una breve avvertenza al lettore: l’autore si scusa per il ritardo con cui il saggio è stato pubblicato, causato dall’ampiezza del soggetto che coinvolge più di un’arte: «Poiché se ci è capitato di parlare della Pittura e della Musica, è *perché dovevamo fare sia il ritratto delle Sirene che far sentire il loro canto*» e conclude ricorrendo al *topos* letterario della navigazione, a cui unisce una leggera ironia dai toni ariosteschi: «Infine, se abbiamo vagato un po’ in alto mare, non abbiamo mai perso di vista la spiaggia dove abbiamo sempre scorto le Sirene; e siamo stati a cercarle fino in cielo e nell’aria, come sulla terra e sull’acqua; poiché le Sirene si trovano dappertutto». ¹⁰

Per rendere più chiara la complessità del tema affrontato, Nicaise ricorre inoltre all’aiuto di un’immagine: «*Lo si può vedere nel Cartiglio seguente, che abbiamo posto all’inizio di questo Discorso, per servire da emblema e da tavola riassuntiva a tutto quello che potremo dire sul nostro soggetto*». ¹¹ Il «Cartiglio» (fig. 1) ha lo scopo di presentare e di far memorizzare, in un solo momento, tutte le forme delle sirene che saranno descritte e discusse in seguito nel trattato.

Il suo autore (e delle altre immagini presenti nel testo) è Franz Ertinger (1640-1710), disegnatore e incisore che con Nicaise ha già pubblicato, nel 1689, *De Nummo pantheo Hadriani imperatoris*. ¹² L’autore si ispira liberamente per le proprie immagini ad una iconografia già esistente e vedremo, in particolare per il «Cartiglio», a quella dei manuali mitografici e degli emblemi.

La cornice propone quattro forme conosciute delle Sirene, considerate nel trattato erronee, definite «bizzarrie»: «[...] noi l’abbiamo così rappresentata all’inizio di questo discorso nel Cartiglio [...] con tutte le altre forme, che la bizzarria dei Pittori e degli Autori dà alle Sirene, sia in cielo, sia sulla terra, sia nelle acque, sia nell’aria». ¹³

In alto la sirena ‘sfinge’ alata di oraziana memoria; ¹⁴ in basso con la doppia coda di pesce;

7. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 66.

8. *Cartari e le direzioni del Mito nel Cinquecento*, a c. di Sonia Maffei, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio Editoria, 2013; segnaliamo inoltre il sito: www.unibg.it/cartari «Vincenzo Cartari e le “Immagini de i dei de gli Antichi”», diretto da Sonia Maffei.

9. Anne-Marie LECOQ, Jean Robert ARMOGATHE, Marc FUMAROLI, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 167-168.

10. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. II.

11. Ivi, pp. II-III.

12. Lugduni, Apud Anissonios, Joan. Posuel, & Cl. Rigaud, 1689.

13. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 63.

14. L’immagine ricorda: Otto van VEEN, *Quinti Horati Flaccii Emblemata. Imaginis in aes incisus, notisque illustrata*, Antverpiae, apud Philippum Lisaert, 1612, p. 147; Silvia VOLTERRANI, «*Desinit in piscem mulier formosa superne*»: la sirena oraziana dagli emblemi alle grottesche, in *Percorsi tra parole e immagini*, a c. di Angela Guidotti e Massimiliano Rossi, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2000, pp. 141-154.

a destra con il busto di donna e zampe di asino (o satiro?) e a sinistra, quasi a chiasmo, con testa di uccello e corpo femminile. Nel corso del trattato Nicaise descriverà in modo dettagliato le opere e gli autori in cui sono presenti tali errori. All'interno della cornice è rappresentato un paesaggio marino: in posizione centrale, in primo piano, la nave di Ulisse, con l'eroe legato all'albero maestro e a sinistra, sulla spiaggia, tre sirene-uccelli che suonano flauto e lira: «[...] una cantava, l'altra suonava il flauto e la terza la lira, noi lo apprendiamo dagli antichi bassorilievi, in cui vediamo il loro aspetto come nelle Immagini degli Dei di Vincenzo Cartari, che il dotto Pignorius ha avuto cura di rettificare e di donarci su degli antichi originali come le abbiamo rappresentate all'inizio del discorso».¹⁵

L'immagine è infatti ripresa da Vincenzo Cartari, *Le immagini degli dei antichi* (I edizione, Venezia 1556), di cui è citata l'edizione del 1647, corredata di nuove illustrazioni, prefazione e apparato scientifico a cura dell'antiquario padovano Lorenzo Pignoria. Come sottolinea Sonia Maffei: «Si rivela qui uno spirito affatto diverso, permeato dal nuovo interesse seicentesco per le fonti grafiche e il collezionismo di antichità. [...] Il nuovo disegnatore prende infatti a modello reperti archeologici realmente esistenti»;¹⁶ un elemento che anche Nicaise sottolineerà più volte nel suo trattato. La posizione in primo piano della scena indica che quella è la forma più corretta: la sirena con busto femminile e zampe di uccello. Sullo stesso piano, a destra, si notano una dama e un cavaliere che sembrano conversare piacevolmente su ciò che stanno osservando; la donna indossa un elegante abito con strascico, detto 'a sirena', come descritto a p. 48.¹⁷

In secondo piano, a sinistra, due sirene con coda di pesce si fanno incontro alla nave: la trasformazione, dopo il passaggio di Ulisse, è avvenuta. Un poco più in alto, su una porzione di terra, due sirene-arpie si trovano accanto ad alcuni teschi. L'illustratore ha utilizzato per queste immagini ancora l'opera di Cartari ma nell'edizione del 1571, illustrata da Ziletti, la cui immagine infatti mostra tre sirene pisciformi e tre sirene con testa di donna e corpo di volatile.¹⁸

In ultimo piano, sulla spiaggia, un gruppo di persone, forse proprio i marinai della nave che sta affondando sullo sfondo a destra (particolare presente anche negli emblemi) attirati, per loro sventura, dal canto delle sirene...

La parte destra del Cartiglio è dedicata invece ad altri elementi presenti nel trattato: come la descrizione di alcune antiche macchine sonore («che si vedono in Italia, a Tivoli, in palazzo d'Este e in quello del papa a Montecavallo»,¹⁹ organi idraulici) legate al canto delle sirene o alle diverse interpretazioni della loro natura in rapporto alla loro etimologia, come l'uccello Serin (il canarino),²⁰ in alto a destra; gli insetti simili alle api descritte da Plinio,²¹

15. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 64.

16. SONIA MAFFEI, *Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo. Il trattatello sulle Immagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria, in Cartari e le direzioni del Mito nel Cinquecento*, cit., pp. 63-66.

17. C. NICAISE, *Les sirènes*, «Anche le vesti femminili con lo strascico si chiamano Sirena, e noi possiamo chiamare oggi con questo nome la maggior parte dell'abbigliamento estivo delle donne francesi».

18. VINCENZO CARTARI, *Le immagini de i dei de gli Antichi: nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli Antichi*, raccolte dal sig. Vincenzo Cartari, appresso Giordano Ziletti, In Venetia, 1571.

19. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 50.

20. Ivi, p. 49.

21. Ivi, p. 37 e p. 48.

la costellazione di Sirio²² e infine, in mezzo al mare, due cigni, famosi per il loro canto, paragonato a quello delle sirene.²³

Il lettore dunque, in una sola immagine, grazie ai diversi piani prospettici, può osservare in successione tutti gli elementi discussi nel trattato, seguendo la tradizione cinquecentesca delle illustrazioni di opere classiche, come le *Metamorfosi* di Ovidio di Andrea dell'Anguillara, o dei poemi cavallereschi, come il *Furioso* nell'edizione Valgrisi, in cui è possibile in una sola immagine ammirare i diversi miti presenti in un libro o i diversi episodi raccontati in un canto (tecnica utilizzata anche nei frontespizi secenteschi).²⁴ Questo tipo di pagina-frontespizio, in cui la *fabula* intera può essere contenuta, non è solo utile strumento di sintesi ma soprattutto è immagine di memoria. La lunga tradizione della traduzione iconografica dei testi è in stretto rapporto con l'arte della memoria, e rispetta un preciso codice retorico: il procedimento seguito da un ciclo figurativo ispirato ad una narrazione è lo stesso utilizzato per fissare nella memoria la narrazione stessa.²⁵

2. Dedicà

L'opera è dedicata al Cancelliere di Francia Monsignor Louis Boucherat (cancelliere dal 1685 al 1699); nata per caso, ha lo scopo di divertire, intrattenere il cancelliere per distrarlo dalle pesanti e importanti occupazioni del suo ministero: «Io la intratterò dunque con una favola antica: il passato è talvolta migliore del presente, e le favole stesse valgono quanto le storie incerte e poco veritiere».²⁶ Il passato può dunque essere migliore del presente e ciò che è considerato fantasia si eguaglia alla falsa verità:

*Io le metterò sotto gli occhi LE SIRENE, che sono servite da intrattenimento, per un certo periodo, a questa illustre Assemblea conosciuta con il nome di «Cabinet». Esse ben si adatteranno al momento presente, poiché ci daranno una specie d'Opera, un piccolo concerto per voci e strumenti, che mescolati al rumore delle armi e dei cannoni, formeranno una piacevole sinfonia. Esse sembreranno andare in mare di fronte alla nostra Flotta e ai nostri Vascelli, come dei buoni auspici e presagi di felicità; e non impediranno affatto ai nostri Argonauti di compiere le loro conquiste».*²⁷

Nicaise sembra evidenziare, attraverso la metafora musicale, le caratteristiche proprie dell'arte della conversazione²⁸ di cui il «Cabinet» è esempio, una conversazione garbata e civile, non pedante ma neppure mondana, che si unisce, come a formare una «sinfonia», ai

22. Ivi, p. 50.

23. Ivi, p. 52.

24. Rimando ai bellissimi lavori del laboratorio CTL, Scuola Normale Superiore di Pisa, diretto da Lina Bolzoni.

25. Lina BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, p.150; inoltre: EAD., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; EAD., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

26. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 2.

27. *Ibidem*.

28. M. FUMAROLI, *Trois institutions littéraires*, cit., pp. 168-169.

rumori delle armi e della guerra del «momento presente»; il riferimento è forse alla battaglia navale del capo Béziers, vinta dai francesi proprio nel 1690, durante la Guerra della Grande Alleanza.

Segue una *captatio benevolentiae* costruita sulle facili metafore di «perfetta eloquenza», «maniere affascinanti» permesse dal mito delle sirene, che si conclude con il riferimento all'impresa di Louis Boucherat, raffigurante, come mostra l'immagine posta all'inizio della dedica, proprio un gallo: «[...] al quale le Sirene somigliano nella parte inferiore, come lo mostreremo nel nostro discorso» (fig. 2).²⁹

L'impresa è inserita in una immagine più ampia: è sorretta da due sirene-uccelli e sullo sfondo è presente di nuovo un paesaggio marino, in cui nuotano tre sirene-pesce, due a sinistra e una a destra. La *captatio* serve inoltre a Nicaise a perorare la causa di un riconoscimento ufficiale del «Cabinet» e a questo scopo apre un'ampia e importante digressione sulla storia del circolo, dalle origini fino al presente.³⁰

3. Modelli

Il modello a cui Nicaise dichiara di fare riferimento per descrivere la loro origine, la loro nascita, i loro nomi, il loro numero, i luoghi che abitano, il loro canto e la loro morte o la loro metamorfosi,³¹ è Giovanni Paolo Lomazzo e il suo trattato *Della forma delle Muse*,³² pubblicato un secolo prima, nel 1591. Nicaise sottolinea che anche il suo trattato, come l'opera di Lomazzo, ha lo scopo di essere utile ai pittori e agli scultori; inoltre i due miti, Muse e Sirene, sono spesso uniti e qualche volta, «confusi» (e cita Platone, Columella), come dimostra l'origine stessa delle sirene, per alcuni figlie del dio del fiume Acheloo e di una Musa (Melpomene o Calliope o Tersicore).³³

L'opera di Lomazzo non ha un apparato iconografico e si presenta, secondo Ruffino, «come un mosaico [...] di assortite citazioni [...] ma da cui emerge comunque il tentativo di un'interpretazione complessiva del mito [...] su un concetto di imitazione inclusivo e messo in costante rapporto con l'immaginativa».³⁴ Nicaise dichiara di imitare Lomazzo, ma l'approccio all'iconografia non può essere che completamente diverso, poiché il concetto di imitazione adesso si unisce alla realtà dell'esperienza diretta che l'abate sottolinea continuamente.

Racconta, per esempio, di un antiquario che ha riportato dai suoi viaggi una ricca rac-

29. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 3.

30. M. FUMAROLI, *Du cabinet des Adelphe à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, cit.

31. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 16.

32. *Della forma delle Muse, cavata da gli antichi autori greci, et latini, opera utilissima a Pittori et Scoltori*, di Gio. Paolo Lomazzi Milanese Pittore. Al Serenissimo Ferdinando de Medici, Gran Duca di Toscana, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, Stampatore Reg., 1591; Giovan Paolo LOMAZZO, *Della forma delle muse*, edizione moderna a c. di Alessandra Ruffino; presentazione di Lucia Tongiorgi Tomasi, Trento, La Finestra, 2002. *L'Idée*, il *Trattato*, il *Della forma delle muse* sono stati pubblicati insieme con il *Libro de sogni*, a c. di Roberto Paolo Ciardi in Giovan Paolo LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-1975, 2 voll.

33. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 20. Su questa versione del mito, cfr. Maurizio BETTINI, Luigi SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 39-54; si segnala la ricca e aggiornata bibliografia.

34. Alessandra RUFFINO, in G. P. LOMAZZO, *Della forma delle muse*, cit., p. 10.

colta «[...] a Napoli, in Sicilia, a Malta [...] sia di manoscritti, iscrizioni, medaglie, pietre incise, quadri, disegni, bassorilievi, vasi antichi, di cui ha fatto una particolare ricerca, sia di disegni che ha fatto fare da un pittore che lo accompagnava, sia degli stessi vasi che ha portato con sé. Non dubito che, fra tante rarità e frammenti preziosi dell'antichità, si possa scoprire qualche cosa sulle Sirene. ».³⁵

Il vero sottotesto è il Cartari-Pignoria, in cui, come nota Maffei, «Soprattutto alle illustrazioni dei reperti viene affidato un ruolo diverso, quello di strumento di indagine conoscitiva, indispensabile per la conoscenza dell'antico».³⁶ Anche il linguaggio di Nicaise – «fare il ritratto delle sirene», «Io le metterò sotto gli occhi LE SIRENE» – ricorda il linguaggio di Cartari, come il continuo ricorso all'*ut pictura poesis*, alla funzione ecfrastica della parola che diventa immagine.³⁷

Questo nuovo spirito antiquario emerge dai continui riferimenti ad opere viste personalmente; fra queste il famoso *Mosaico del Nilo* di Palestrina: «Ma non posso trattenermi dal parlare di quello *che ho visto* a Palestrina, perché vi è rappresentata una specie di Sirena».³⁸

Ricorda che è stato il Cardinale Francesco Barberini a conservare e recuperare l'opera,³⁹ descrive la storia del tempio di Palestrina famoso per le divinazioni, le sorti, citando Plinio, Cicerone e un importante autore contemporaneo, Athanasius Kircher, nella cui opera *Latium* (1669)⁴⁰ «questo erudito gesuita, così esperto nell'arte dei simboli e dei geroglifici, spiega a suo modo questo mosaico o per meglio dire quello che ne resta [...]»;⁴¹ aggiunge inoltre di aver conosciuto Kircher a Roma e di aver intrattenuto con lui un rapporto epistolare.⁴²

Segue la descrizione del mosaico: «Vi si vedevano fra molte cose ogni specie di giochi, cacce, sacrifici, con molte grottesche di animali, di pesci, di uccelli. Si nota anche una Sirena che non è né uccello né pesce, ma una specie di Onocentauro, metà asino, metà uomo»;⁴³ stessa iconografia che Nicaise ricorda su un bassorilievo di Notre-Dame: «Si vede sulla facciata di Notre-Dame di Parigi, fra le numerosissime figure *che il gusto di un cattivo secolo ci ha lasciato*, una specie di fregio a basso rilievo abbastanza straordinario. Si trova alla porta

35. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 19.

36. S. MAFFEI, *Cartari e gli dèi del Nuovo Mondo*, cit., p. 64.

37. Mino GABRIELE, *Rinascita e morte de gli dei degli antichi*, in *Cartari e le direzioni del Mito nel Cinquecento*, cit., pp. 15-21: 16.

38. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 34.

39. Citiamo soltanto: Orazio MARUCCHI, *Guida Archeologica della Città di Palestrina*, Roma, Edizioni Enzo Pinci, 1932.

40. Athanasius KIRCHER, *Latium*, Amstelodami, apud Joannem Janssonium a Waesberge, & haeredes Elizei Weyerstraet, 1671.

41. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 35.

42. Ivi, p. 55. Immensa la bibliografia su Athanasius Kircher; citiamo gli studi sulla sua corrispondenza: John FLETCHER, *Athanasius Kircher and his correspondence*, in *Athanasius Kircher und seine Beziehungen, zum gelehrten Europa seiner Zeit*, hrsg. von John Fletcher, Wiesbaden, Harrassowitz, 1988, pp. 139-195; il progetto internazionale *Athanasius Kircher Correspondence Project*, www.imss.fi.it/multi/kircher/index.html a c. di Michael John Gorman e Nick Wilding. Particolarmente interessante per il nostro contesto l'articolo di Stephanie MOSER, *Making expert knowledge through the image: antiquarian images and early modern scientific illustration*, in «Isis: A Journal of the History of Science», 105, 1 (2014), pp. 58-99. Infine Ingrid D. ROWLAND, *The Ecstatic Journey: Athanasius Kircher in Baroque Rome*, Chicago, University of Chicago Libraries, 2000; *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*, ed. by Paula Findlen, New York-London, Routledge, 2004. Fra gli incredibili reperti presenti nel museo di padre Kircher a Roma, si ricorda una «coda si sirena» la cui polvere è un potente antiemorragico, in Giorgio DE SEPI, *Il Museo del Collegio Romano di Athanasius Kircher*, Napoli, ScriptaWeb, 2006, p. 50.

43. Nel mosaico identificato dall'iscrizione «honokentayra», tempio della Fortuna Primigenia; C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 36.

a sinistra del portone principale, dove è rappresentata una Sirena nel modo in cui sembra che Isaia l'abbia descritta, seguendo alcuni, con le zampe e la coda di asino e il resto di donna; come una specie di Onocentauro; noi l'abbiamo così rappresentata all'inizio di questo discorso nel Cartiglio [...]».⁴⁴

Mentre per il mosaico Nicaise sembra provare solo ammirazione, per l'immagine del bassorilievo non sorprende la critica al Medioevo «cattivo secolo». Conclude dichiarando che innumerevoli artisti nelle loro opere hanno commesso questo errore, ad esclusione di Annibale Carracci, l'unico che, nell'affresco del camerino di Palazzo Farnese a Roma (la lunetta *Ulisse e le sirene*), le ha rappresentate nella loro forma corretta.⁴⁵

Non è un caso che il programma iconografico per il camerino del cardinale Odoardo Farnese fosse stato dettato da Fulvio Orsini (citato nel *Discorso* a p. 72) e che si riveli di un gusto antiquario raffinato: le sue fonti, Ovidio, e soprattutto il commento di Servio all'*Eneide*, descrivono le sirene come uccelli; in Ulisse è celebrato il committente, come esempio di saggezza e intelligenza, mentre le sirene rappresentano le tentazioni del piacere.⁴⁶ A sottolineare la lettura allegorica, sotto la lunetta è collocata una figura, l'*Intelligenza* la cui iconografia è un'evidente e diretta citazione di Cesare Ripa;⁴⁷ l'abate non cita mai Ripa sebbene la sua *Iconologia*, pubblicata nel 1593, avesse avuto in tutta Europa una straordinaria fortuna, come la famosa edizione francese di Jean Baudoin, uscita in prima edizione nel 1636. È possibile che Nicaise non citi Ripa perché non interessato alla dimensione allegorica o perché fosse evidente, come è stato dimostrato, che l'opera di Ripa utilizzasse molte parti del manuale di Cartari e in più, senza mostrare alcun interesse per gli elementi antiquari.⁴⁸

Un secondo modello, questa volta a Nicaise contemporaneo, è costituito dall'opera di François du Jon (Franciscus Junius, 1591-1677) *De pictura veterum*, (I edizione 1637): l'abate racconta di essersi occupato personalmente di una seconda edizione postuma (allargata, migliorata e con l'aggiunta di un indice), affidata al filologo-editore Johann Georg Graevius, che sarà pubblicata nel 1694.⁴⁹ L'opera, anch'essa priva di apparato iconografico, è un erudito catalogo di artisti e opere antiche: Junius ne indaga la memoria estetica, artistica e retorica, ridisegna i rapporti sincretici fra imitazione e creazione, ricostruendo i passaggi che dal barocco italiano portano al classicismo francese.⁵⁰

44. Ivi, pp. 62-63.

45. Ivi, pp. 19-20.

46. Marco LORANDI, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 116; André CHASTEL vede nei Carracci i primi obiettori delle grottesche: *La grottesca*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 63-64.

47. M. LORANDI, *Il mito di Ulisse*, cit., p. 117.

48. Inoltre nella seconda edizione di Baudoin, del 1643, i testi tradotti sono semplificati con tagli alle citazioni più erudite, cfr. Sonia MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'Antico*, Napoli, La stanza delle Scritture, 2009, p. 23 e pp. 87-94; *Appendice IV* Cartari-Ripa, pp. 569-572; cfr. il commento di Sonia MAFFEI al testo dell'*Iconologia* (Torino, Einaudi, 2012), in cui si sottolinea che nell'edizione del 1603 le voci con ricalchi lessicali dall'opera di Cartari sono novanta, altre citazioni oltre le cento e numerose riprese del testo non sono mai dichiarate. In Ripa troviamo sirene a doppia coda: nell'edizione del 1593 alla voce *Falsità d'amore*: «Donna superbamente vestita, terrà con le mani una Serena, che guardi in uno specchio [...] Il falso amante [...] tiene per ingannare ascose le parti più difformi de' sui pensieri malvagi, che per i piedi, et per l'estremità [...] si prendono» e nell'edizione del 1611 alla voce *Eternità e Piacere*.

49. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., pp. 17-19.

50. *De Pictura Veterum Libri Tres... Secundum Seriem Litterarum Digestus*, edito da Johann Georg Graevius, Rotterdam, typis Regneri Leers, 1694; Franciscus JUNIUS (François Du JON), *De Pictura Veterum Libri Tres* (1694), edition, traduction

4. Vero e falso ritratto delle sirene

«Sarà difficile rappresentare qui il volto di una Sirena e farne un ritratto che renda giustizia di tutta la loro bellezza: non so se Raffaello, il Tiziano e il Correggio ne sarebbero stati capaci». ⁵¹ Nicaise ricorre ad un canone rinascimentale italiano per indicare la difficoltà nel rendere la bellezza delle sirene, ⁵² anche se, piccola curiosità, a Tiziano è attribuito il disegno di una sirena presente sul frontespizio di un'opera di Pietro Aretino, le *Stanze in lode di Madonna Angela Serena*, del 1537, pubblicato da Marcolini, in cui appare una sirena a doppia coda, alata come un angelo ⁵³ (immagine che Nicaise non avrebbe approvato).

Anche i poeti non ne hanno mai fatto il ritratto, mentre riconosce a «Platone, grande pittore e grande autore di ritratti quanto Omero» (ancora l'*ut pictura poesis*) la capacità di rappresentare le Sirene come degli spiriti e delle intelligenze che donano impulso e movimento ai corpi celesti, ⁵⁴ ed apre una sezione del testo in cui si descrive il significato positivo del mito, quello secondo cui il loro canto (quindi poesia e musica) promette la conoscenza più alta e permette di arrivare al genere sublime:

Omero è ammirabile in tutto; ma non potrò ammirarlo mai abbastanza per i versi pronunciati e cantati dalle Sirene. Egli vi racchiude tutto quello che vi è di più forte e di più persuasivo nell'una e nell'altra modulazione, la maggiore e la minore, cioè nei due grandi generi della Musica, che comprendono tutti i canti. Le Sirene cominciano con dei toni teneri e languidi, per attirare Ulisse verso di loro; e non riuscendo nel loro scopo, ricorrono alla modulazione maggiore: cioè al genere sublime e agli argomenti gravi e seri che più possono colpirlo.

Omero sapeva bene che la sua storia non sarebbe stata considerata plausibile se avesse voluto far credere che un uomo così scaltro e di esperienza come Ulisse, si sarebbe fermato ad ascoltare delle canzoni e delle semplici voci. Le Sirene gli promettevano delle grandi conoscenze e non è strano che uomo curioso quale era le preferisse all'amore della patria e alle dolcezze che lo attendevano. Gli uomini ordinari (dice Cicerone) sono curiosi di conoscere in qualche modo tutto; ma soltanto ai grandi uomini accade di essere colpiti dalla passione per il sublime e da ciò che è degno di contemplazione. ⁵⁵

Il riferimento al genere sublime è chiaramente un omaggio a Nicolas Boileau, il più importante teorico dell'estetica classicista del Seicento francese ed il maggior esponente

et commentaire du livre I par Colette NATIVEL, Genève, Librairie Droz, 1996.

51. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 25.

52. Famoso il canone di Ariosto al c. XXXIII del *Furioso*: Leonardo, Mantegna, Giovanni Bellini, Dosso e Giambattista Dossi, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Raffaello, Tiziano, come i pittori antichi, non possono dipingere il futuro come invece fa Merlino (ott. 2); Paola BAROCCHI, *La fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, vol. I, pp. 388-394.

53. Fabio MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia, Le tre Venezie, 1941, n. 12; *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a c. di Michelangelo Muraro e David Rosand, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 118; l'attribuzione a Tiziano è stata avanzata soprattutto in base ai confronti con la figura del mendicante della pala di S. Giovanni Elemosinario. Il blocco con il solo disegno fu in seguito reimpiegato dal Marcolini ne *I Mondi* del Doni pubblicati nel 1552, progetto considerato come una testimonianza dei legami d'amicizia fra il pittore, il poeta e l'editore.

54. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., pp. 38-39.

55. Ivi, pp. 42-43.

del gruppo dei sostenitori della superiorità degli antichi nella *querelle*. Nel 1674, Boileau aveva pubblicato la traduzione francese dell'antico *Trattato del Sublime* dello Pseudo-Longino, la cui prima edizione moderna era stata curata, nel 1554, dall'umanista Francesco Robortello,⁵⁶ traduzione che si era diffusa in tutta Europa, esercitando così un'enorme influenza sull'estetica tardo-rinascimentale e moderna. Il canto delle sirene omeriche per Nicaise dunque corrisponde al genere sublime, sia come stile elevato della retorica che porta all'esaltazione, alla passione in senso etico, sia ad una dimensione estetico-poetica che si affermerà proprio con il classicismo secentesco⁵⁷ di Boileau.

Ma per mostrare il vero ritratto delle sirene Nicaise dichiara di non voler ricorrere alla poesia, bensì all'iconografia delle antiche medaglie, considerate le fonti più certe: « [...] la forma e figura più autentica si trova nell'Antichità. Il ritratto naturale primitivo e veritiero delle Sirene deve essere tratto principalmente dalle antiche Medaglie, che *sono i reperti più sicuri e meno sospetti* [...] ce le rappresentano con la parte superiore del corpo di donna e l'inferiore di uccello, come *lo faremo vedere subito*».⁵⁸

Ammette però che anche nelle medaglie antiche sono presenti immagini di sirene-pesci, e ricorda una medaglia della famiglia Valeria che ha sul rovescio una Sirena con doppia coda di pesce e descrive in modo dettagliato una medaglia di Faustina la giovane, vista personalmente nello studio del re, il cui rovescio presenta l'iscrizione «VENUS» (fig. 3):

Questo rovescio merita qui di essere riprodotto, sia per la bellezza del disegno, che è notevole, sia per il rapporto con il nostro soggetto. La figura di Venere ha un aspetto bellissimo, è nuda fino a metà corpo e tiene nella mano sinistra una sfera e nella destra un timone, simboli della sua potenza sulla terra e sul mare. Ai suoi piedi da un lato, in ginocchio, c'è un amorino, o se volete Cupido suo figlio, in atteggiamento di prigioniero, con le mani legate dietro la schiena, dove ha delle ali, come avevano le Sirene prima della loro caduta e della metamorfosi; e dall'altro lato, proprio una Sirena nella forma di Tritone, nella mano sinistra tiene un Cornetto come sua trombetta, ad annunciare che lei, Venere, è la grande Sirena e la Madre degli incanti e della grazia che distribuisce e comunica a tutta la Natura; [...] L'autore del Catalogo dei Medaglioni del Re, descrivendo questo di Faustina la giovane, dice che ha sul retro Venere fra due Sirene, per cui sembra pensarla come noi e sembra aver voluto evidenziare i due stati diversi delle sirene prima e dopo la loro caduta, di uccelli e di pesci.⁵⁹

Nicaise cita anche il famoso Fortunio Liceti che nella sua opera *De lucernis antiquorum reconditis*, del 1621, commette l'errore di descrivere come «sirena Partenope» una semplice Nereide.⁶⁰ Sono infatti in particolare le medaglie della città di Napoli a confermare la forma

56. Peri *Hypsous*, prima metà del I d. C.; Francesco ROBOTELLO, *Dionysii Longini, rhetoris praestantissimi, liber de grandis, sive sublimi orationis genere*, Basilea, Per Ioannem Oporinum, 1554.

57. Elio FRANZINI, Maddalena MAZZOCUT-MIS, *I nomi dell'estetica*, Milano, B. Mondadori, 2003, pp. 103-104.

58. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 60.

59. Ivi, p. 61.

60. Ivi, p. 72. Dell'opera di Liceti ho consultato la seguente edizione: *De lucernis antiquorum reconditis libri sex*, Udine, Nicola Schiratti, 1652; *De Lucerna Putei puellis circumdati*, libro VI, cap. XXXVI, p. 813. Segnaliamo il catalogo *Le Muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, a c. di Pietro Gnan e Vincenzo Mancini, Padova, Comune di Padova, 2009.

primitiva di uccelli:

Ne vediamo una della famiglia Petronia in Fulvio Orsini: da un lato ha la testa di Augusto, come restauratore della città di Napoli, e dall'altro la figura della sirena Partenope che suona il flauto, come potete vedere nella pagina seguente. Si notano oltre alle ali, gli artigli e le zampe di un gallo, attribuite alle Sirene dalla maggioranza degli autori antichi, benché altri dicano che le Sirene avessero la parte inferiore di Passeracei; [...] la quale costituisce la prova migliore che noi possiamo presentare per *far vedere* che le Sirene sono state degli uccelli fin dalla loro origine e non dei pesci.⁶¹

Un'altra medaglia è quella della famiglia Valeria con «il volto di una donna armata di elmo e di lancia, il resto di uccello» (figg. 4-5).⁶²

Entrambe le medaglie, seppure diverse nei dettagli, appaiono nell'opera di Capaccio *Delle Imprese. Trattato di Giulio Cesare Capaccio in tre libri diviso* che Nicaise non cita qui direttamente, adattando le immagini e il testo alla sua esposizione. In Capaccio l'impresa della famiglia Petronia allude alla città di Cuma, dove secondo il mito sarebbe sepolto il corpo di Partenope; quella della famiglia Valeria invece a «quella parte di Sicilia [...] in cui abitarono le Sirene» dove il fiume Aci si divide presso l'Etna, rappresentata da una donna-uccello trafitta da due saette.⁶³

Nicaise ammette infine che sebbene la seconda metamorfosi sia errata, come le sue fonti antiche dimostrano, risponde comunque ad un ideale di bellezza superiore che ne giustifica la grande diffusione e l'uso che lui stesso ne ha fatto nella sua dissertazione (fig. 6):

*Noi abbiamo posto all'inizio e alla fine di questo discorso l'immagine di una Nereide, o Ninfa marina, tratta da una pietra d'onice, il cui aspetto è veramente bello: ella tiene fra le sue mani un velo sollevato in alto, sopra la testa, e lo pone al vento, e fende con il petto le onde del mare [...]. Non dubito che questa Galatea con la sua aria libera e disinvolta piaccia di più a tutti, piuttosto che questa bizzarria di piume e zampe di gallo che l'Antichità dà alle Sirene, e che si preferisca vederla nuotare piacevolmente sulle acque con questa coda di pesce, che volare nell'aria o cogliere i fiori sulla terra con Proserpina [...].*⁶⁴

In effetti, la maggior parte delle fonti citate da Nicaise, mostrando gli errori in cui sono incorsi pittori, scultori, ecc., presentano la sirena pisciforme. Fra gli autori di emblemi e imprese cita il *Dialogo delle imprese* (Venezia, 1556) di Paolo Giovio: per l'impresa di Stefano Colonna, è stata scelta la figura di una sirena a doppia coda, incoronata, che nuota in mezzo al mare fra due colonne decorate con corone, il motto «Contemnit tuta procellas»; di Gioacchino Camerario, *Symbolorum et Emblematum Ex Aquatilibus et Reptilibus Desumptorum* (I edizione 1590): la IV Centuria, ha due emblemi, il LXIII con il motto

61. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., pp. 65-66.

62. Ivi, p. 73.

63. Giulio Cesare CAPACCIO, *Delle Imprese. Trattato di Giulio Cesare Capaccio in tre libri diviso*, Napoli, Appresso Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1592, libro I, p. 61. Per la tradizione Partenope-Napoli: Elisabetta MORO, *La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli*, Ischia Ponte, Imagaenaria Edizioni, 2005.

64. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., pp. 70-71.



3. Claude NICAISE, *Les sirènes*; Medaglia di Faustina la giovane, p. 62. Collezione privata.
4. Claude NICAISE, *Les sirènes*; Medaglia della famiglia Petronia, p. 65. Collezione privata.
5. Claude NICAISE, *Les sirènes*; Medaglia della famiglia Valeria, p. 73. Collezione privata.
6. Claude NICAISE, *Les sirènes*; Nereide o Ninfa Marina (con firma di Franz Ertinger), presente su: Frontespizio, a p. 71 e a p. 78. Collezione privata.

«Mortem dabit ipsa voluptas», tre sirene con coda di pesce che suonano degli strumenti e il LXIV che riprende l'impresa di Giove per i Colonna (assenti soltanto le corone); cita altre imprese, come quella della famiglia francese dei Lusignano la cui stirpe deriva dal mito di Melusina.⁶⁵ Lo stesso errore è stato commesso da Alciati:⁶⁶ l'emblema CXVI, che appare la prima volta nell'edizione aldina del 1546, mostra l'immagine di tre sirene con doppia coda, senza strumenti, assente ogni accenno all'episodio omerico; nell'immagine dell'edizione stampata a Lione, presso Rovillio, del 1550, invece appaiono, a destra, la nave di Ulisse, e a sinistra tre sirene con coda di pesce con lira, flauto, mentre la terza canta. Nella traduzione spagnola di Bernardino Daza (*Los Emblemas de Alciato traducidos in Rhimas Espanolas*, Lione 1549) l'immagine presenta la stessa impostazione ma sullo sfondo appare una nave che sta affondando, come nel «Cartiglio». Infine nell'edizione 'classicggiante' stampata a Padova nel 1621, *Emblemata cum commentarijs amplissimis* (Patavij apud Petrum P. Tozzium), appare un'immagine molto simile a quella dell'edizione di Daza, ma le sirene, soltanto due (una canta, l'altra suona il flauto), sono rappresentate nella forma di ibrido volatile, immagine che richiama l'opera di Cartari-Pignoria. Nicaise cita gli errori di Natale Conti, che nelle *Mythologiae sive explicationes fabularum libri X*, (l. VII, *De sirenibus*, cap. XIII; Venezia I edizione 1551) ha confuso sirene e arpie⁶⁷ e soprattutto gli errori di Ulisse Aldrovandi: «Aldrovandi, che ci ha dato dei libri così belli e curiosi sui pesci e gli uccelli, cade in questo errore: che le Sirene avessero la parte superiore di uccelli, come dei passeri, e la parte inferiore di donna, e vuole insinuare che la sua convinzione sia sostenuta dai grammatici greci che così le hanno descritte: ma egli era più portato alla Storia naturale che alla lettura degli antichi e dei loro scolasti, che ci dicono il contrario [...]»⁶⁸

E poco più avanti aggiunge: «Aldrovandi ci ha descritto le Sirene [...] ma con soltanto il volto e la testa di passeracei e il resto di donna».⁶⁹ Questa sorta di mostro è rappresentato nella cornice del «Cartiglio» ma in realtà non è presente nel testo di Aldrovandi⁷⁰ mentre è presente in Pierio Valeriano, che Nicaise però non cita: sotto il simbolo *Del passero* troviamo questa descrizione «hanno la figura d'un passero dal petto in su, e di sotto son simili alle femine».⁷¹

Anche nelle edizioni moderne delle *Metamorfosi* di Ovidio, la tradizione letteraria sulle sirene più diffusa dopo quella omerica e soprattutto quella che ne attesta la metamorfosi

65. Ivi, p. 47. Sul mito di Melusina si veda Donald MADDOX, Sara STURM-MADDOX, *Melusine of Lusignan: Foundling Fiction in Late Medieval France. Essays on the Roman de Mélusine (1393) of Jean d'Arras*, Athens, University of Georgia Press, 1996; Françoise CLIER-COLOMBANI, *La fée Melusine au Moyen Age*, Paris, Le Leopard d'or, 1991.

66. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 71.

67. Ivi, p. 74.

68. Ivi, p. 63.

69. Ivi, p. 73.

70. *Ornithologiae tomus tertius, ac postremus. Cum indice copiosissimo variarum linguarum*, Bononiae, Giovan Battista Bellagamba, 1603 o *De piscibus libri V et De cetis liber unus*, Bononiae, Giovan Battista Bellagamba, 1613; Nicaise ricorda le sue opere più note, ma non cita il programma iconografico di Aldrovandi dedicato all'Ulisse omerico nella sua villa di campagna, cfr. L. BOLZONI, *Il lettore creativo*, cit., pp.133-169.

71. Ho consultato l'edizione in italiano PIERIO VALERIANO, *Ieroglifici ovvero Commentari delle occulte significazioni de gli Egitij*, In Venetia, Appresso Gio. Antonio, e Giacomo de' Franceschi, 1602, L. XX, p. 307; l'iconografia della sirena è sempre soggetta ad una continua *ars combinatoria*, pensiamo alla sirena di René Magritte (testa-busto di pesce, gambe di donna).

in uccelli, gli autori cadono nell'errore della sirena pisciforme. In particolare durante il XVI secolo numerose sono le letture allegoriche dell'opera ovidiana: la più conosciuta è la lettura cristianizzante dell'*Ovidius Moralizatus* di Pierre Berçuire, (risalente al XIII secolo, pubblicata a Parigi nel 1509 con lo pseudonimo di Thomas Walleys), in cui le sirene hanno già coda di pesce «in piscem desinentia»; la traduzione in volgare di Ludovico Dolce, *Le Trasformazioni*, 1553, le cui sirene hanno «faccia di Donzella insino al petto e 'l resto forma di pesce»; l'opera di Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi ridotte in ottava rima* (I edizione Venezia, 1561) dove la loro trasformazione viene così descritta «quel pié si fa di pesce, | due code atte a notar ne' fusi sali» (V, 193), forse la prima sirena con doppia coda descritta in un testo; Nicaise cita soltanto la più importante edizione del Seicento, *Les Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* di Isaac de Benserade (1676).⁷²

Un altro esempio dell'affermarsi della sirena a doppia coda è il ruolo svolto da questa figura nelle feste, nei trionfi, nelle rappresentazioni di corte, come quella di Francesco I, in cui è forte l'influenza del neoplatonismo fiorentino e della cultura italiana e di cui è stato studiato il contributo artistico italiano presente alla corte di Fontainebleau, in particolare per il grande ciclo pittorico della *Galerie d'Ulysse* di Primaticcio,⁷³ messo in evidenza anche da Nicaise:

Sarebbe troppo lungo riportare qui tutti gli esempi di pittori famosi, di scultori e di incisori e anche di celebri autori caduti in questo errore: ci accontenteremo di citarne soltanto qualcuno.

Francesco Primaticcio, detto il Bologna, che ha portato il buon gusto della Pittura e della scultura in Francia sotto Francesco I [...]. Il Primaticcio aveva sotto di lui numerosi allievi molto bravi, fra cui Messer Niccolò da Modena; questo ha dipinto numerosi luoghi di Fontainebleau sui disegni di Primaticcio, e soprattutto la Sala grande, dove è rappresentata la storia e le peripezie di Ulisse al suo ritorno da Troia; e dove si vedono le Sirene sotto questa forma: solo esempio che ci può bastare per la pittura, senza che ci preoccupiamo di cercarne altri.⁷⁴

Il processo di 'omerizzazione' della corte, iniziato da Francesco I, che per primo si appropria del mito di Ulisse per celebrare il proprio ruolo, è ampliato da Enrico II e dalla moglie Caterina de' Medici fino a Maria de' Medici. Caterina nel 1564, durante le feste celebrate a Fontainebleau, fa accogliere il figlio Carlo IX da due 'sirene' che cantano versi di Ronsard; a Bayonne, per festeggiare il matrimonio della figlia Elisabetta, organizza un Carnevale sull'acqua con balene, Nettuni e, naturalmente, sirene. Tutte immagini riproposte nei bellissimi arazzi donati da Caterina alla nipote Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando I di Toscana nel 1589; in particolare ricordiamo l'arazzo *Attacco alla balena*, oggi agli Uffizi, sul

72. Bodo GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; Isaac de BENSERADE, *Les Métamorphoses d'Ovide en rondeaux. Imprimez par ordre de sa Majesté, et dediez à Monseigneur le Dauphin*, A Paris, de l'Imprimerie Royale, 1677, illustrata da Sébastien Clerc, François Chaveau e Charles Le Brun; si segnala il progetto ICONOS dell'Università La Sapienza di Roma, diretto da Claudia Cieri Via.

73. Fra gli altri Sylvie BÉGUIN, Jean GUILLAUME, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Presses-Universitaires de France, 1985; Primaticcio. *Maitre De Fontainebleau*, Paris, Réunion Des Musées Nationaux, 2004.

74. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., pp. 68-69.

cui sfondo si notano tre sirene pisciformi con uno specchio in mano.⁷⁵ Nicaise, infatti aggiunge: «Esse sono così rappresentate nello stesso modo in tutte le tappezzerie; è per questo che Rabelais diceva scherzosamente, che la maggior parte degli autori non aveva visto questa specie di animali straordinari che nel *paese di Tapisserie*.⁷⁶ Potremmo dire inoltre, che non c'è niente di cui le Sirene non si siano appropriate, persino delle insegne delle osterie». ⁷⁷

5. Conclusione

Dopo tutto quello che abbiamo detto sulla forma e l'aspetto delle Sirene, non ci resta che concludere a favore dell'illustre e sapiente Vescovo d'Avranches, che alla loro origine fossero uccelli e non pesci [...] Questo erudito prelato [...] mostra nelle sue conversazioni la stessa eloquenza dei suoi scritti. L'ultimo apparso, *De concordia rationis et fidei*, [...] è scritto in un latino così puro e con uno stile così bello e affascinante che possiamo usare per lui queste parole di Petronio: *Tanta gratia conciliabat vocem loquentis, tam dulcis sonus pertentatum mulcebat aera; ut putares inter auras canere Sirenum concordiam*. Temo fortemente, MONSIGNORE, che non si dica la stessa cosa di uno stile così scorretto e così poco degno delle Sirene come il mio; ma al posto delle parole di Petronio, userò per me quelle che ho letto in Galeno, «Che rapporto c'è fra il chiacchiericcio di una gazza e l'eloquenza di una sirena?». [il riferimento è a Galeno, lib. 2 *de diff. Pulsuum*]. Non dobbiamo stancare oltre i lettori. Le sirene ci hanno divertito abbastanza a lungo a lor modo: è pericoloso avere troppa familiarità con loro, sappiamo quanto sia costato ad altri; è tempo, Monsignore, di lasciarle e di dire loro, con il Console romano, che con le Muse ci lascino lavorare con tranquillità alla guarigione delle nostre passioni [Boet., *De Cons. Ph.*].⁷⁸

Nicaise conclude così il suo *Discorso*: la controversia sulla forma e figura delle sirene è diventata pretesto per la discussione sul classicismo che a lui più interessa, dimostrando il ruolo non secondario di un mito la cui continua presenza nelle arti visive, ma sempre intrecciata alla poesia e alla musica, come dichiarato in apertura, diventa parametro per parlare dell'arte stessa.

75. Francis YATES, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, Studies of the Warburg Institute, 1947; EAD., *The Valois Tapestries*, London, Studies of the Warburg Institute, 1959, pp. 254-257.

76. *Gargantua et Pantagruel*, V libro, capp. XXX-XXXI.

77. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., p. 72. Per i rapporti tra insegne di osterie ed emblemi/imprese: Silvia VOLTERRANI, «Al doloroso albergo». *Imprese, insegne e osterie fra Cinque e Seicento*, in «Con parola brieve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a c. di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 255-294.

78. C. NICAISE, *Les sirènes*, cit., pp. 75-76. I riferimenti a Galeno e Boezio sono presenti nel testo; per la citazione petroniana si veda PETRONIO ARBITRO, *Satyricon*, Milano, BUR, 1982, 127, p. 377: «tanta grazia emanava dalla sua voce, così dolce un suono carezzava l'aria affascinata, che sembrava udire il canto delle sirene tra le brezze leggere».

«La rete delle immagini»

Cultura visuale e scrittura

TERESA BONACCORSI

*La peste, i giovani nel giardino, il Trionfo della morte di Buffalmacco
Un'esperienza didattica sul Trecento*

Poiché da vari anni mi sono allontanata dalla ricerca accademica per dedicarmi all'insegnamento nella scuola secondaria inferiore, le pagine che seguono non sono un contributo innovativo allo studio di un oggetto di ricerca ma descrivono un percorso didattico ispirato a temi e metodologie che ho avuto modo di incontrare negli anni di più fertile studio. Forse possono – questa è la speranza – testimoniare una ricaduta a distanza di quanto mi è stato insegnato e di cui sono riconoscente e debitrice.

I muri, le pietre, le forme di ciò che l'essere umano costruisce, le immagini in cui siamo immersi, ci parlano. Da questa consapevolezza scaturisce un'attenzione didattica per chi ha davanti a sé ragazzini più o meno ricchi di formazione culturale (sempre meno), ma sicuramente, per il solo dato anagrafico, abbastanza lontani dai contenuti di discipline scolastiche di carattere storico: storia, storia della letteratura, storia dell'arte, storia della musica, persino la storia delle nazioni che si studiano in geografia. Niente da fare: per i ragazzi di undici-quattordici anni la conoscenza del passato, passaggio ineludibile per la formazione scolastica e culturale in genere, è impresa ardua. Non è un passato di cui hanno fatto esperienza persone a loro vicine, almeno finché non si arriva a parlare di fascismo, guerra, bombardamenti su Pisa e sfollamento. La proposta di ragionamenti e di analogie su come funzionassero i rapporti sociali, economici, politici, familiari, nel passato che sono chiamati a studiare, è certamente una strada percorribile; fornire dati, numeri, esempi quantitativi, è altrettanto importante, per rendere sempre più concreto un mondo che altrimenti può risultare così tanto perduto nel tempo da risultare quasi finto, e sicuramente poco interessante. Ma di fronte alla scoperta di una differenza col passato, ad esempio il mondo dei propri genitori o dei propri nonni, la domanda che emerge nei ragazzi è, più o meno, sempre la solita: e come si faceva? E la risposta rimanda, in genere, a una differente scala valoriale, a una diversa percezione di che cosa è importante e necessario. In una parola, a una diversa visione delle cose. Ecco, credo che nel mestiere di insegnante un aspetto su cui puntare sia suscitare la domanda verso ciò che è diverso, verso ciò che è lontano. E aiutare a cercare le risposte.¹

Inizio della seconda media, capitolo di storia: la crisi del Trecento. Gli studenti diligentemente scoprono dal libro di testo, e riferiscono nella verifica, che un inasprimento del clima provoca una riduzione dei raccolti con conseguenti carestie; a ciò si aggiunge l'esaurimento delle terre fertili da mettere a coltura e le rivolte dei contadini in miseria, ferocemente represses dai signori; su questa situazione si abbatte la peste, che decima la popolazione. Dopo il periodo dei Comuni, in cui i cittadini si auto-organizzano fino a regolare persino

1. Non tratterò in forma teorica di didattica della storia; per un approccio più operativo che teorico alle questioni di didattica della storia, la bibliografia e sitografia è ampia e interessante: mi limito a ricordare Antonio BRUSA, *Il laboratorio di storia*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.

arti e mestieri, dopo l'epoca delle grandiose cattedrali erette a simbolo della potenza delle città e della devozione dei cittadini, ecco un clima di paura e di precarietà. Altra materia, altro libro: volume di letteratura, Giovanni Boccaccio, con la sua rappresentazione vivace e divertita di un mondo pieno di personaggi alti ed umili, furbi e ingenui, felici e disgraziati, onesti e farabutti. Come stanno insieme questi due mondi?

Abbiamo la fortuna di abitare in una città dove pietre e muri 'parlanti' non mancano, per cui organizziamo una visita al Camposanto monumentale. I ragazzi hanno già studiato lo stile gotico con la collega di arte, che si sofferma a far notare il ritmo della facciata e l'edicola alla sommità dell'ingresso; spesso nel percorso offre il suo contributo la collega di religione: convinzioni e sentimento religioso sono ben rappresentati nel luogo scelto per la visita. Ma prima di fornire ulteriori indicazioni ai ragazzi, lasciamo che si guardino intorno: ecco che entrano in un ambiente vasto e solenne, con sarcofagi più alti di loro e pietre che calpestanto ingenuamente finché non si rendono conto – con stupore, e qualcuno con ribrezzo – che sono lapidi tombali. Si troveranno al chiuso e all'aperto allo stesso tempo, in un ambiente artificiale ma aperto al cielo che sovrasta il semplice giardino, con pareti ricoperte da lapidi, affreschi e testimonianze materiali del passato come le massicce catene del porto pisano. Ecco la *Cosmologia teologica* di Piero di Puccio:² la osserviamo, colpisce assai di più della tavola con la cosmologia dantesca riportata sul manuale di letteratura. Dio padre che abbraccia i cieli; la terra coi suoi fiumi ovviamente al centro; i cieli con i pianeti e con le schiere angeliche («Ma quanti tipi di angeli ci sono?!»). Tutto insieme, tutto posto allo sguardo degli osservatori come vero, didatticamente e intrinsecamente vero. Memorizziamo questa grandiosa immagine parlante; la trarremo dal cassetto della memoria studiando i secoli successivi, insieme alla lampada di Galilei sulla quale ci soffermiamo all'uscita. Poi ci addentriamo nella sala laterale, dove è collocato il ciclo di Buffalmacco col *Trionfo della morte*.³ Ogni studente ha in mano un frammento di immagine da cercare: li colpisce la grandiosità della scena, ma poi devono cercare un dettaglio, quello loro assegnato, e quindi devono necessariamente e attentamente osservare. Il volto di un giovane; l'indicazione dell'eremita; i finimenti di un cavallo riccamente bardato; un cagnolino in braccio a una dama; un uomo che si tura il naso; una vecchia scarmigliata con una falce; un bambino nudo che esce dalla bocca di un uomo sdraiato, forse morto; un giovane che usa uno strano strumento, forse musicale; uno storpio che si rivolge a qualcuno. Come in un videoclip, a cui loro sono abituati, diverse scene sono vicine, si passa con l'occhio dall'una all'altra: ma qui c'è il tempo per fermarsi ad osservare; dover scoprire dove si trova un dettaglio in una scena costringe a osservarli tutti, è un buon esercizio. Poi ogni scena viene fatta descrivere seguendo una griglia o un testo da completare. Di alcuni personaggi non si capisce il ruolo, la condizione sociale; l'insegnante interviene facendo notare l'abito,

2. Antonino CALECA, *Il Camposanto Monumentale. Affreschi e sinopie in Pisa*, Pisa, 1979 p. 87; ID., *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a c. di Clara Baracchini e Enrico Castelnuovo, Torino 1996 pp. 34-35.

3. Sul ciclo di Buffalmacco si segnalano i contributi di Chiara FRUGONI, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol. XVIII, 4 (1988), pp. 1557-1643; Lucia BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*, Roma, Salerno, 2000.

che sì, stavolta fa il monaco, e anche il nobile, e anche il ricco, e anche il vescovo. I ragazzi si avvicinano all'affresco e se ne allontanano, colgono il dettaglio e cercano la visione d'insieme; osservano la perizia nel rappresentare alcuni particolari, degli abiti o del paesaggio; le espressioni invece li colpiscono meno: sono troppo abituati alle mille smorfie di un *selfie* sui propri profili *social* per apprezzare la ritrattistica di Buffalmacco. Ma gesti come l'indicare, il turarsi il naso, l'implorare, li incuriosiscono. I tre cadaveri a sinistra sono evidentemente qualcosa su cui soffermarsi: se l'età non è quella, per fortuna, della *meditatio mortis*, il macabro però li attrae, e da quel centro tematico allargano lo sguardo per cogliere quanti, come loro, osservano la scena: un frate, barbuto, con l'indice proteso da una parte e nell'altra mano un cartiglio che i ragazzi provano subito a decifrare, ma il volgare del Trecento, per quanto 'del popolo', è per loro una lingua troppo distante; con la mediazione dell'insegnante, che ha preparato copie dei testi scritti sui cartigli,⁴ provano a riflettere:

Se vostra mente fia ben accorta
 tenendo fiso qui la vista afitta
 la vanagloria vi sarà sconfitta
 la superbia, come vedete, morta.
 V'accorgerete ancor di questa sorta
 se osservate la legge che v'è scritta.

Vanagloria e superbia: parole inusuali che però hanno probabilmente già incontrato nella letteratura. Il finale sembra un indovinello: quale legge devono osservare? Non si trovano altre scritte nei paraggi! Vengono a sapere che l'affresco che vedono è privo di alcune parti andate perdute col tempo: quello che possiamo scoprire del passato non è certo solo una 'scialbatura' ma in molti casi è il risultato di fonti ricche e ampie: pur sempre frammenti, però; non esiste il racconto chiaro e lineare di un passato, e quello che si trova sui manuali scolastici è solo una 'soluzione di comodo'. Nella parte perduta, a render più esplicita l'immagine dei tre cadaveri in diverse fasi di decomposizione, si leggeva un ammonimento espresso con un gioco di parole: i ragazzi lo ascoltano dall'insegnante e provano a scoprire chi lo pronuncia. «Noi eravamo come voi siete, voi sarete come noi siamo»: ecco la lezione offerta dai tre cadaveri. Un tema a loro così lontano si traduce in un indovinello, motivo topico dell'iconografia della morte, e spiega quale insegnamento dovesse fornire quell'immagine che fa ribrezzo agli osservatori del dipinto come pure ai personaggi della brigata.⁵ Quanti sono loro, a proposito? Sono dieci, come pure l'altro gruppo di personaggi dal lato opposto dell'affresco. Tutti gli altri personaggi sono sparsi nel cielo, o ammassati in basso al centro: questi, i dieci della brigata e i dieci del giardino, sono gli unici due gruppi compatti. Il falcone e i cani sono indizio dell'attività dei giovani; la caccia – si legge nel manuale scolastico – era attività dei nobili; l'imperatore Federico II aveva scritto un trattato

4. I testi seguono la trascrizione offerta da Lucia BATTAGLIA RICCI, *Il Trionfo della morte del Camposanto pisano e i letterati, in Storia ed arte nella Piazza del Duomo. Conferenze 1992-1993*, Pisa, Opera Primaziale Pisana, Corsi, 1995, pp. 197-263.

5. Sulla funzione di queste immagini all'epoca in cui furono prodotte, cfr. Lina BOLZONI, *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative* in *La cultura della memoria*, a c. di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992.

di caccia col falcone; dunque sono nobili, hanno anche un po' di puzza sotto il naso ma ciò è dovuto, qui, al fetore dei cadaveri. In alto invece si scorgono altre figure: vecchi con abito lungo e barba («Saranno frati, prof?») intenti a attività intellettuali o manuali; la chiesetta viene interpretata da loro come una casa: forse una gita al Sacro Monte di San Vivaldo avrebbe fatto riconoscere in quelle casette degli edifici religiosi,⁶ e quindi avrebbe fatto capire chiaramente quale tipo di personaggi sono quelli rappresentati, ma sicuramente le attività che questi uomini barbuti compiono appaiono connotate da tranquillità e positività. Lo stesso paesaggio lo notano nell'affresco dei Santi anacoreti posto nelle vicinanze, e la stessa rappresentazione delle montagne la scoprono a lezione di arte quando studiano Giotto. Per arrivare dai giovani della brigata a quelli del giardino bisogna passare da storpi e, ancora, cadaveri. Nella parte alta dell'affresco, con i 'graffi' neri dell'incendio provocato dalla bomba che colpì il Camposanto nel 1944, ecco una montagna con in cima delle fiamme e delle figure alate: lo sguardo si sforza di capire ma la scena risulta più confusa. In basso, invece, i poveri e gli storpi appaiono ben visibili, le espressioni ingrignate o sfigurate dal dolore; un altro cartiglio, stavolta appena più intelligibile:

Poiché prosperitate ci ha lasciati,
o morte, medicina d'ogni pena,
de', vienci a dare omai l'ultima cena.

Il cartiglio aiuta anche a scoprire chi è la protagonista invocata; nell'immaginario dei più giovani, dove si stratificano anche le immagini di Halloween e del cinema degli effetti speciali, la morte non è una vecchia coi capelli lunghi e gli artigli, ma la falce è un attributo ad essa chiaramente riconducibile e quindi il riconoscimento funziona.⁷ Ai piedi della morte, però, compaiono cadaveri con le pance gonfie e vestiti di fogge diverse e strane. L'anima esalata, o meglio estratta, dalla bocca è per loro una novità, la cui potenza plastica li colpisce. Allenati dalla lettura dell'opera finora proposta, trovano il terzo cartiglio, leggono la trascrizione fornita dall'insegnante e ne percepiscono tutta la distanza con la mentalità della propria epoca:

Schermo di sapere e di ricchezza
di nobiltà e ancor di prodezza
val niente a' colpi di costei;
e ancor non si trova contra lei,
o lettore, neuno argomento.
Or non avere lo 'ntelletto spento
di stare sempre si apparecchiato
che non ti giunga in mortal peccato.

Semmai il cartiglio con la richiesta della morte per i sofferenti potrebbe suscitare in loro qualche domanda, legata forse ai dibattiti di attualità di cui avvertono qualche lontana eco,

6. Cfr. Rosanna Caterina PROTO PISANI, *La Gerusalemme di San Vivaldo*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.

7. Sull'origine del motivo cfr. Alberto TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1957.

ma di fronte al messaggio di questo cartiglio devono proprio calarsi in un'altra epoca: la morte – racconta l'immagine che stanno scoprendo – è invincibile e bisogna prepararsi a non farsi cogliere da lei nel peccato: sta per abbattersi proprio su quel giardino dove i giovani stanno così bene... Ma un angioletto che spegne una fiaccola, confuso tra le fronde, sembra un triste presagio; la fiaccola rovesciata l'avevano già osservata su un sarcofago collocato lungo il percorso: ora quell'immagine torna loro utile per addentrarsi nell'atmosfera dell'affresco trecentesco. Ecco i dieci giovani nel giardino, ecco la memoria del *Decameron* che riaffiora: la minaccia esterna, la sicurezza trovata nello stare insieme nel giardino di una villa di campagna, isolata dal contagio. A scuola, del *Decameron* si legge qualche novella, in adattamenti moderni, in genere scelta non tra le più cupe ma tra le più divertenti. Dieci giorni a raccontarsi storie, un tempo per i ragazzi infinitamente dilatato che differisce la fine a un altro momento, dunque una vittoria sulla morte, almeno per il presente. Qui, invece, la prospettiva è ben diversa: i giovani che si divertono chiacchierando, suonando e accarezzando cagnolini sono la prossima vittima della Morte; li attende una fine insensata (come quella di giovani vittime del terrorismo di cui gli studenti sentono al telegiornale e di cui a volte provano il bisogno di parlare anche a scuola). Ricapitolando: a destra, giovani spensierati, quasi imprudenti, destinati alla Morte in agguato; a sinistra, giovani altrettanto spensierati ma sorpresi da una dura lezione sulla morte e sulla vita. Alle spalle del *Trionfo*, fino a prima dei restauri in corso, la vita parca e spoglia, ma almeno priva di terrore, degli anacoreti nel deserto, monaci che si dedicano ai beni spirituali. Nelle immediate vicinanze, il *Giudizio* con l'insolita coppia Maria-Cristo nella mandorla in alto, e la bocca enorme dell'*Inferno*. Il percorso didattico si focalizza sul *Trionfo* e su analogie e – soprattutto – differenze con la cornice del *Decameron* e con la visione della vita che lì si rappresenta, ma anche i riferimenti agli altri *novissimi* aiuta a i ragazzi a comprendere la mentalità, le paure, le speranze, la morale dei loro antenati trecenteschi. In quelle quattro pareti, appendice di un gioiello architettonico, artistico e religioso in genere poco noto persino ai pisani, sicuramente ai più giovani, essi possono sperimentare una sorta di *full-immersion* in un'altra epoca e provare a intuirne i sentimenti. Poi, i dati sulla peste, sul crollo demografico, sulla diffusione del contagio, sulla ripresa e sugli sviluppi successivi li ritroveranno sui manuali, in classe: le carte non mentono. Ma l'atmosfera va respirata in questo spazio, visto che nel tempo non si può viaggiare. Ultimo esercizio proposto nella visita al Camposanto: dare voce ai personaggi dell'affresco, riempiendo dei fumetti che vengono dati loro con frasi – stavolta in un linguaggio contemporaneo – che potrebbero esprimere i punti di vista che hanno scoperto: quello dell'eremita, del nobile a cavallo, della dama col cagnolino, dell'anima contesa tra angeli e diavoli, degli innamorati spensierati nel giardino, degli storpi che la Morte ignora, della Morte stessa (anche se a lei aveva già dato voce 'moderna', rinnovando motivi antichissimi, il Branduardi di *Ballo in fa diesis minore*:⁸ ma anche questa canzone è ormai antiquariato per gli studenti di oggi). Alla fine della mattina lasciamo quel luogo sacro e affascinante che ci ha permesso di dialogare, almeno un po', con un passato lontano.

8. «Sono io la morte e porto corona, | io son di tutti voi signora e padrona | e così sono crudele, così forte sono e dura | che non mi fermeranno le tue mura. [...] | Davanti alla mia falce il capo tu dovrai chinare | e dell'oscura morte al passo andare».



1. DANTE con l'esposizione di M. Bernardino DANIELLO da Lucca, in Venetia appresso Pietro da Fino, 1568, p. 1, p. 231, p. 483.

FEDERICA CANEPARO, SIMONE MARCHESI

*Una glossa visiva alla Commedia:
il Dante di Pietro da Fino*

Catalogata nella sezione rari della Firestone Library all'Università di Princeton, con la segnatura RHT 17th-203, si trova una copia del *Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lvcca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso; nuouamente stampato, & posto in luce*, un'edizione veneziana realizzata, per i tipi di Pietro da Fino, nel 1568.¹ Il primo elemento degno di nota per questa particolare copia è la sua storia: è infatti appartenuta al poeta metafisico inglese John Donne. Traccia di questo famoso possessore rimane nel motto autografo *Per Rachel ho servito & non per Lia* (RVF 206, 55) apposto sul margine superiore del frontespizio; a rafforzare l'identificazione del possessore viene anche un'iniziale della firma nel margine inferiore (di cui si legge ormai solo il tratto ascendente della J) e sei segni a lapis associati ad altrettanti versi del poema.² L'interesse di John Donne per Dante è noto, grazie principalmente a contributi sul versante anglistico, anche se uno studio sistematico dei passi del testo dantesco segnati da Donne si attende ancora e non è escluso che possa dare dei risultati interessanti, conducendo a valutare le eventuali interferenze tra i due macrotesti.³ Il secondo elemento di interesse di questa copia è la presenza di tre incisioni a piena pagina che rappresentano i luoghi visitati da Dante e di cinque iniziali xilografiche poste in apertura al *Prologo*, all'*Introduzione* e al primo canto di ogni cantica, presenza che non è altrettanto distintiva, dato che accomuna l'esemplare princetoniano agli altri prodotti nella stessa tiratura, e che è rimasta inosservata. La scelta delle iniziali tipografiche potrebbe avere, tuttavia, degli addentellati interpretativi che saranno esplorati nelle pagine che seguono.

È uno studio che richiede un doppio ordine di confronti e intersezioni culturali: il rimesse e il reimpiego in età rinascimentale della *Commedia* dantesca da un lato e, dall'altro, i meccanismi che governano il rapporto semioticamente produttivo tra parole letterarie e

1. Informazioni bibliografiche sull'edizione si trovano in Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca, ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante*, vol. I, Prato, Tipografia Aldina, 1845, pp. 93-94; Theodore WESLEY KOCH, *Catalogue of the Dante Collection presented by Willard Fiske*, vol. I.1, Ithaca, Cornell University Library, 1898, p. 9; Galliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1931, pp. 50-51.

2. Il *ductus* del tratto rimasto corrisponde piuttosto da vicino a quello iniziale della firma autografa conservato, ad esempio, nel frontespizio della copia di proprietà di Donne dell'Orazio veneziano, stampato da Giovanni Maria Bonelli (Venezia, 1562), ora nella biblioteca del Wadham College di Oxford. Cfr. Hugh ADLINGTON, *John Donne's Horace*, in «Times Literary Supplement», (16 Gennaio 2015), pp. 14-15.

3. I segni in margine, brevi tratti orizzontali analoghi a un segno 'meno', sono associati a *Inf.* 1, 60 (p. 7); 1, 127 (p. 11); *Inf.* 3, 37 (p. 23); *Inf.* 3, 93 e 101 (p. 25); *Inf.* 5, 103 (p. 40). Altri minimi segni marginali (di forma x o c) si trovano alle pagine 18 e 23; la terzina *Inf.* 3, 124-126 (p. 26) è contraddistinta da tre segni 'meno' in margine. Sulla familiarità di Donne con il testo della *Commedia*, si vedano Nick HAVELY, *Dante's British Public. Readers and Texts from the Fourteenth Century to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2014 (in part. alle pp. 78-100); si veda anche Raymond-Jean FRONTAIN, *Donne's Protestant Paradiso*, in *John Donne and the Protestant Reformation. New Perspectives*, ed. by Mary Arshagouni Papazian, Detroit, Wayne State University Press, 2003, pp. 113-142.

immagini che a quelle si correlano nelle edizioni a stampa. È, di conseguenza, il frutto di un dialogo tra le diverse esperienze di lettura e le complementari sfere di specializzazione dei due autori, uniti tanto dal comune percorso di studi nell'ateneo pisano e dal suo proseguimento nell'Università di Princeton quanto dall'impatto che il magistero di Lina Bolzoni ha esercitato su entrambi nei diversi tempi e luoghi del loro passaggio tra Palazzo Ricci e Palazzo della Carovana. Si tratta di due autori riuniti occasionalmente ma anche necessariamente da un lavoro interdisciplinare di comprensione di un oggetto culturale complesso come potrebbe rivelarsi il possibile programma iconografico del Dante di Pietro da Fino. In linea con il modello offerto dagli studi di Lina, che hanno insegnato a interrogarci sul significato più vasto di ogni acquisizione immediata, lo scopo che queste note si prefiggono è non solo affrontare la lettura iconografica dei capilettera, tracciandone la provenienza e investigando il rapporto che istituiscono con il testo della *Commedia* nell'oggetto materiale dell'edizione finiana del 1568 (un compito di ricostruzione storica che svolge principalmente Federica), ma anche evidenziare come il possibile sistema che queste formano possa giustificare l'avanzamento di alcune nuove proposte di lettura per alcuni passi danteschi che esse indirettamente, ma con un alto grado di pertinenza e forse intenzionalità, vengono a glossare (la proposta interpretativa avanzata da Simone).

1. I tre capilettera, nella tradizione delle iniziali figurate e iniziali parlanti

Le tre iniziali xilografiche che aprono le tre cantiche del poema hanno dimensioni identiche (3,5 x 3,5 cm.), e rappresentano soggetti mitologici di facile identificazione (fig. 1). La N che apre il verso *Nel mezzo del camin di nostra vita* raffigura una divinità marina, una figura maschile armata di tridente, colta nell'atto di domare degli ippocampi, ed è anche l'iniziale del personaggio chiaramente raffigurato, vale a dire Nettuno. Lo stesso modello di corrispondenza tra nome del personaggio ritratto e iniziale di verso si ripete per l'*incipit* del *Purgatorio*: la P di *Per correr miglior acque alza le vele* è associata a Piramo, identificato dalla scena finale della vicenda in cui compare insieme a Tisbe, quella che vede il suicidio sulla stessa spada dei due amanti fuggiti dalla città di Babilonia. Anche l'iniziale L del verso *La Gloria di colui che tutto move* è a soggetto mitologico e contiene, rinarrata visivamente per sommi capi, la vicenda di un protagonista il cui nome inizia con la stessa lettera, cioè Licaone. Spingono in direzione di questa identificazione, forse la meno evidente nel terzetto, la compresenza nell'immagine di elementi centrali del mito che è legato al re arcade: la contrapposizione nello stesso spazio domestico, suggerito da una quinta di stoffa e da un pavimento a piastrelle geometriche, di due personaggi umani – una figura autoritaria seduta ad una tavola imbandita, colta in un gesto di rifiuto, e un'altra, dai tratti forse allusivamente ferini, che gli si avvicina portando del cibo – e di un lupo, che è raffigurato nell'atto di lasciare quello spazio.⁴

4. Alle iniziali delle tre cantiche si antepone la lettera F, intagliata sulla rappresentazione del carro di Fetonte, che introduce il Prologo dell'editore: «Fra tutte quelle cose che acquistano gli animi delle persone, niuna ve ne ha a giuditio mio di maggior forza ch'il fare benefitio altrui»: ovvero, nel caso specifico, la scelta di dare alle stampe «alcune belle e dotte fatiche di M. Ber-

Si tratta di tre personaggi, Nettuno, Piramo e Licaone, la cui tradizione iconografica è costante e la riconoscibilità piuttosto alta. In tutti e tre i casi, il materiale deriva dalle *Metamorfosi* ovidiane. Di Nettuno Ovidio parla incidentalmente come signore del mare, ad esempio, nel Libro 8, ai vv. 595-610, anche se non c'è bisogno naturalmente di indicare un testo ovidiano per giustificare i tratti essenziali della divinità armata di tridente e impegnata a domare dei cavalli con la coda di pesce; delle trattazioni più articolate del mito di Piramo e Tisbe si trovano, invece, nel Libro 4, ai vv. 55-166 e di quello di Licaone nel Libro 1, ai vv. 163-243. Nell'edizione finiana questi personaggi vengono chiamati a rappresentare iniziali che appartengono ad una stessa serie e che si inseriscono nella tradizione degli alfabeti mitologici 'parlanti' inaugurata nella stampa italiana da Gabriele Giolito de' Ferrari, sul finire degli anni Trenta del Cinquecento.⁵ L'aggiunta delle iniziali in apertura ad ogni cantica potrebbe essere un dettaglio non privo di significato, dato che potrebbe rappresentare un raffinato tentativo di corredare l'edizione dantesca di un minimo e allusivo commento visivo di natura mitologica. È possibile, cioè, che i tre soggetti mitologici delle iniziali di cantica non siano scelti a caso. Ci sono alcune risposdenze numeriche e tematiche che legano le illustrazioni tra loro e con il testo della *Commedia* e che sono, potenzialmente, interpretabili. La lettura del possibile dialogo ermeneutico che queste immagini instaurano con il testo dantesco, glossandone visivamente tre blocchi accomunati dall'evocazione di figure paradigmatiche della tradizione mitologica, può portare, infatti, ad attribuire ai capilettera istoriati un valore semantico. Si tratterebbe di una glossa visiva che accosta motivi iconografici classici, derivati dalle *Metamorfosi* ovidiane, e che collima con procedure tipiche dell'orizzonte culturale aperto dalla rivoluzione editoriale del Rinascimento italiano, una tradizione che si appropria dei testi danteschi, attivandone percorsi di lettura nuovi e a volte inaspettati.⁶

Le iniziali parlanti presenti nell'edizione della *Commedia* di Pietro da Fino si inseriscono nell'ambito di una moda ampiamente diffusa alla metà del Cinquecento, nata alla fine del secolo precedente come fenomeno specifico del libro a stampa, ma germogliata dalla lunga tradizione del codice miniato.

Le prime iniziali figurate della tipografia italiana risalgono all'ultimo quarto del XV secolo, e rappresentano da un lato una declinazione meno costosa dei capilettera miniati che talvolta ancora impreziosivano i testi stampati, dall'altro una rivendicazione di autonomia, senza complessi di inferiorità, dell'*ars artificialiter scribendi* rispetto al manoscritto. Uno degli esempi più precoci, se non il primo, si deve a Ottaviano Scoto, editore attivo a Venezia

nardino Daniello sopra la Comedia di Dante», affinché, continua Pietro da Fino, «si vivifichi la memoria di M. Bernardino» e si offrano «utilità» e «giovamento» ai lettori. Alla F segue la lettera V che apre l'Introduzione con una raffigurazione di Venere, nata dalla spuma del mare e raffigurata sulla conchiglia, in procinto di approdare sull'isola di Citera.

5. Franca PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l'immagine. Le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze, Olschki, 1991, in particolare pp. 17-24.

6. Sull'attenzione prestata dal commento di Daniello alle 'fonti' classiche della *Commedia*, si vedano in particolare il saggio di Deborah PARKER, *Bernardino Daniello and the Commentary Tradition*, in «Dante Studies», 106 (1988), pp. 111-121 e l'introduzione di Robert HOLLANDER all'edizione *L'esposizione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la 'Comedia' di Dante*, ed. by Robert Hollander e Jeffrey Schnapp, Hanover and London, University Press of New England, 1989, vii-viii. Sempre utile per l'orientamento nelle questioni del dantismo cinquecentesco è il volume di Aldo VALLONE, *L'Interpretazione di Dante nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1969.

fra 1479 e 1498, noto per essere stato il primo italiano a stampare testi musicali.⁷ Scoto, capostipite di quattro generazioni di editori, tipografi e librai, impiegò infatti non solo lettere ornate con arabeschi, già in uso da tempo, ma anche iniziali figurate, ovvero accompagnate da raffigurazioni di animali e putti in vari atteggiamenti.⁸

Le prime iniziali propriamente ‘parlanti’, nelle quali cioè la decorazione figurata si presenta in rapporto acrofonico con la lettera, apparvero poco dopo; esempi precoci si trovano in alcune opere stampate a Milano da Ulrico Scinzenzeler negli anni Novanta del Quattrocento, in particolare l’*Isagoge* di Samuel Cassini (1494), dove, oltre a varie iniziali ornate con racemi vegetali, si vedono una M con un teschio, rappresentante la morte, e una C con un calice di fiori.⁹ Non a caso queste precoci iniziali parlanti, che sollecitano le capacità associative del lettore, si trovano in un manuale di filosofia aristotelica corredato anche da numerosi diagrammi, chiaramente pensati per aiutare lettori e studenti a visualizzare e memorizzare i concetti esposti.

Ancora a inizio Cinquecento, le iniziali parlanti venivano impiegate saltuariamente e in modo asistemico, per esempio nell’*Opera* di Agostino Dati stampata a Siena nel 1503 da Girolamo Dati, pronipote dell’autore,¹⁰ o nell’*Opus regale* di Giovanni Luigi Vivaldi, edito a Saluzzo nel 1507.¹¹ Le iniziali parlanti sono inoltre eredi degli alfabeti visivi altomedievali,¹² principalmente costruiti con figure di pesci o di uccelli in rapporto acrofonico con la lettera che accompagnano, alfabeti che rispondono ad un principio mnemonico tanto efficace da essere usato nella didattica elementare ancora oggi.

In entrambi i casi – capilettera figurati e parlanti – si tratta di iniziali xilografiche nelle quali la lettera è scavata sopra all’immagine, sia essa una scena narrativa o meno, spesso interrompendo la visione dell’immagine sottostante, che viene percepita in secondo piano rispetto alla sagoma dell’iniziale.

È questa un’impostazione spaziale tipica dei caratteri a stampa, che si differenziano dunque dai loro antecedenti miniati, capilettera medievali che condividevano con la decorazione le stesse coordinate spaziali, senza profondità, oppure iniziali quattrocentesche nelle quali la scena raffigurata si collocava su un diverso piano spaziale rispetto alla lettera, che però fungeva da cornice.

Generalmente nei manoscritti miniati la forma della lettera costituiva infatti lo spazio, se non addirittura la cornice, entro cui prendevano vita immagini fito, zoo o antropomorfe

7. Carlo VOLPATI, *Gli Scotti di Monza tipografi-editori in Venezia*, in «Archivio Storico Lombardo», anno 59 (1932), fasc. 3, serie 6, pp. 365-382: 368.

8. Albert FIDELI BURTSCH, *Die Bücherornamentik der Renaissance*, Leipzig, Verlegt von G. Hirth, 1878, p. 63 e tavv. II.A e II.B.

9. *Opus: quod liber ysagogicus inscribitur. Quia ad doctrinam Scoti: & ad aristotelica logicalia mirabiliter introductorius. Cuius utilitas agnoscitur: si beneuolus accedas: studeasque diligenter ...* / [frater Samuel cassinensis], Impressum Mediolani, [Ulrico Scinzenzeler], 1494 die xxij. Aprilis, cc. A e i3v. La stessa lettera M viene reimpiegata da Scinzenzeler nell’*Epistolario* di Sidonio Apollinare (1498): Lamberto DONATI, *Le iniziali stampate a mano*, in «Gutenberg Jahrbuch», vol. 53 (1978), pp. 37-42, p. 37.

10. F per Filosofi a c. xxx e R per Romolo e Remo a c. ccxxii; F. PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l’immagine*, cit., pp. 15-16 cita l’edizione Dati 1503 come il primo testo non sacro pubblicato in Italia contenente iniziali parlanti.

11. R per risorto, S per Spirito Santo: Sergio SAMEK LODOVICI, *L’inizio delle lettere parlanti nella tipografia italiana*, in «Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena», IX (1967), pp. 118-127: 126.

12. Frances A. YATES, *The art of memory* (1966), New York, Routledge, 2010, p. 113.

oppure vere e proprie scene narrative. Talvolta la coesistenza di lettera e decorazione poteva essere meno rigorosamente scandita: le immagini, che fossero elementi ornamentali o scene narrative, potevano accompagnare, abitare o avvolgere la lettera, e perfino prendere il sopravvento su di essa, irrompendo sui margini e invadendo lo spazio della pagina lasciato libero dalla scrittura.

Al contrario, le iniziali a stampa sono caratterizzate da una raffigurazione necessariamente costretta entro i confini non negoziabili del carattere mobile, dove tuttavia le figure, e soprattutto le scene narrative, recuperano un margine di libertà e una certa autonomia nel collocarsi in secondo piano rispetto all'iniziale. Nei capilettera xilografici il perimetro del carattere si pone come una finestra oltre la quale la scena narrativa prende vita, incurante della sagoma della lettera che parzialmente la nasconde alla vista dell'osservatore-lettore.

È questa una caratteristica costante delle iniziali parlanti impiegate da Gabriele Giolito de' Ferrari, il primo a proporre una serie omogenea, il cui tratto comune è costituito dall'ispirazione alle *Metamorfosi* ovidiane. La scelta dell'opera di Ovidio come tema per il primo alfabeto parlante è dovuta, secondo Franca Petrucci Nardelli, al gusto del Cinquecento per l'antico e per la ricerca insaziabile di analogie e corrispondenze: le *Metamorfosi* costituivano un repertorio appassionante, sinonimo di «innovazione, rivolta, avventura».¹³ Un alfabeto 'ovidiano' poteva dunque esplicitare ed enfatizzare, anche visivamente, il legame vivo e dinamico fra antico e moderno. Di certo le *Metamorfosi* offrivano un generoso repertorio di personaggi fortemente caratterizzati da attributi stabili e facilmente riconoscibili per il pubblico dei lettori di cultura medio-alta, per i quali la tradizione mitologica filtrata dall'antichità al Rinascimento costituiva un patrimonio condiviso. Inoltre le iniziali xilografiche ispirate a episodi di metamorfosi appaiono come una moderna evoluzione di quelle iniziali medievali che 'metamorfiche' erano davvero, in senso letterale, dove cioè il segno grafico era sostituito da elementi formali di origine vegetale, animale, umana o fantastica che sfociavano uno nell'altro, parenti strette delle coeve decorazioni orafe o scultoree.

Il primo alfabeto parlante giolotino fu usato nei *Dialogi piacevoli* di Niccolò Franco e nei *Commentari* storici di Flavio Galeazzo Capella, entrambi pubblicati nel 1539 con l'emblema della Fenice a nome di Giovanni Giolito, nonostante se ne fosse verosimilmente occupato il figlio Gabriele, che in quello stesso anno prese in mano l'azienda di famiglia.¹⁴ Sono fuggevoli le menzioni della critica riguardo agli alfabeti figurati impiegati da Giolito: Bongi riporta che l'editore usò «corredare i suoi libri con iniziali ornate ed istoriate con figurate finamente scolpite in legno; e n'ebbe molte serie di più grandezze, rappresentanti ognuna soggetti dello stesso genere, come giuoghi, mitologie, putti, satiri ec; le quali lettere tanto piacquero, che vennero copiate da altri stampatori contemporanei e posteriori».¹⁵ Angela Nuovo e Chris Coppens confermano che «la serie dell'alfabeto mitologico [...] con le sue lettere parlanti diede inizio a una vera e propria voga tipografica».¹⁶

13. F. PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l'immagine*, cit., p. 18.

14. Angela NUOVO, Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 67, n. 3.

15. Salvatore BONGI, *Annali di Gabriele Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, vol. I, Roma, presso i principali librai, 1890, p. XLIX.

16. A. NUOVO, Ch. COPPENS, *I Giolito e la stampa*, cit., p. 225.

Lo stesso alfabeto parlante venne impiegato qualche anno più tardi nell'edizione dell'*Orlando furioso* che trasformò il capolavoro dell'Ariosto nel best-seller del secolo. È stato notato in molte occasioni come i paratesti e l'apparato illustrativo del *Furioso* giolitino abbiano contribuito in modo sostanziale all'affiliazione del poema ai classici dell'antichità, e, in ultima analisi, alla sua canonizzazione come primo classico moderno.¹⁷ Funzionali a questo obiettivo sono infatti le vignette xilografiche, opera di un artista ad oggi ancora anonimo, che seppe meritare l'elogio di Giorgio Vasari in uno dei suoi rari passaggi dedicati all'incisione libraria: «non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito, stampatore de' libri, mise negl'Orlandi Furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli».¹⁸ Ideate per sottolineare le scene eroiche di ogni canto a scapito di quelle amorose,¹⁹ le illustrazioni giolitine sono *imagines agentes* capaci di filtrare l'esperienza del lettore enfatizzando l'elemento epico, in linea con l'apologia di Lodovico Dolce proposta alla fine di ogni canto, dove si evidenziano i legami fra *Orlando furioso* ed *Eneide* con il preciso intento di nobilitare il poema ariostesco affiliando Ariosto a Virgilio.

In questa griglia di riferimento, le iniziali parlanti offrono al lettore un'ulteriore allusione alla cultura classica, utile a sottolineare la parentela di Ariosto non solo con l'autore dell'*Eneide*, ma anche con Ovidio, un paragone che si sarebbe nel tempo rivelato ancora più efficace di quello con Virgilio.²⁰ Non siamo in questo caso in presenza di un legame esplicito e diretto fra Ovidio e Ariosto, ma le iniziali mitologiche, pur conservando una funzione essenzialmente decorativa, possono agire sulla memoria del lettore suscitando correlazioni per analogia.

Ancora, questo stesso alfabeto parlante appare nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce, volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane pubblicato da Giolito nel 1553. Alcuni caratteri della serie originale, forse usurati, sono sostituiti da altri non ispirati alle *Metamorfosi*; ciononostante, il legame fra lettere ovidiane e significato del testo si riafferma nella nuova sede in modo esplicito, attraverso un'associazione tanto pertinente da sembrare ovvia. In realtà la rete dei riferimenti è più sottile e, anche in questo caso, le iniziali sono *imagines agentes* che giocano con la memoria del lettore. Daniel Javitch ha osservato infatti come l'impaginazione e la strutturazione in ottave e in canti – anziché in libri come nell'originale latino – contribuiscano a rendere le *Trasformazioni* visivamente simili all'*Orlando furioso*, nel tentativo di riba-

17. Daniel JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, (1991), trad. it. di Teresa Praloran, Milano. B. Mondadori, 1999. In particolare sulle illustrazioni giolitine (e non solo) dell'*Orlando furioso* si ricordano i risultati raggiunti nell'ambito del progetto ideato e diretto da Lina Bolzoni presso la Scuola Normale Superiore di Pisa a partire dal 2006, che ha dato origine alla collezione digitale *L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini*, banca dati del laboratorio da lei creato e diretto presso la Scuola Normale («Centro per l'elaborazione informatica di testi e immagini nella tradizione letteraria»), a pubblicazioni («Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a c. di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2011; *Donne, cavalieri, incanti, follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Pisa, 15 dicembre 2012 - 15 febbraio 2013, a c. di Lina Bolzoni e Carlo Alberto Giroto, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2013; *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, a c. di Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014), nonché a mostre e numerose conferenze.

18. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a c. di Rosanna Bettarini. Commento secolare a c. di Paola Barocchi, volume II, Firenze, Sansoni, 1967, p. 309.

19. Marzia CERRAI, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, in «Strumenti critici», XVI (2001), 1, pp. 99-133.

20. D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 71-85.

dire ancora una volta la parentela fra i due testi, entrambi da considerarsi classici.²¹ In questo contesto, l'utilizzo della serie parlante ovidiana nelle due opere risponde dunque alla stessa esigenza, e invita il lettore a sovrapporre il volgarizzamento ovidiano e l'*Orlando furioso*, in un corto circuito di riferimenti che si inseguono e si amplificano.

2. Diffusione degli alfabeti parlanti: le iniziali ovidiane di Pietro da Fino (e i loro cloni)

L'intuizione giolitina si trasformò rapidamente in modello di confronto e di riferimento: altri editori iniziarono a corredare i propri testi di alfabeti parlanti, spesso ispirati alle *Metamorfosi*, al punto che «avere nella propria bottega una o più serie di 'miniature' – come erano chiamati in tipografia i legni per le iniziali xilografiche – parlanti e mitologiche diventò normale, anzi necessario».²² Lo stesso Giolito, nel corso della propria attività, affiancò al primo alfabeto parlante altre serie di varie dimensioni, alcune di ispirazione ovidiana, altre di tema biblico, imitato dai colleghi dentro e fuori Venezia.

Fra coloro che seguirono il modello giolitino si annovera Pietro da Fino, che impiegò varie serie di iniziali parlanti, fra cui le iniziali mitologiche sopra descritte nella sua edizione della *Commedia*, stampata nel 1568.

Iniziali tipografiche quasi identiche si trovavano anche nella bottega di Giovanni Varisco, attivo a Venezia negli stessi anni di Pietro da Fino. Questo alfabeto mitologico appare ad esempio nell'*Orlando furioso* stampato nel 1568, dove i capilettera, probabilmente impiegati in origine con funzione soltanto ornamentale, finiscono per riflettere e amplificare il gioco fra parola e immagine ed i richiami tra *Furioso* e *Metamorfosi* che già caratterizzavano l'edizione giolitina del poema ariostesco. Il confronto fra le iniziali di Pietro da Fino e quelle di Giovanni Varisco rivela che si tratta di caratteri diversi ma intagliati sulla base degli stessi disegni, forse non pedissequamente copiati uno dall'altro (non sono in controparte), ma semplicemente acquistati nella stessa bottega produttrice. Se infatti la prima serie ovidiana venne ideata e commissionata dall'officina tipografica di Gabriele Giolito²³ e fu dunque creata 'su misura', è plausibile che in seguito, con il diffondersi dell'utilizzo di questo tipo di iniziali, si affermasse la pratica di realizzare alfabeti xilografici 'prêt-à-porter'.

Già all'inizio degli anni Cinquanta, un alfabeto simile a quelli impiegati da Pietro da Fino e da Varisco, derivato cioè dagli stessi disegni, era presente nella bottega di Anselmo Giaccarelli, editore e stampatore nativo di Correggio ma attivo a Bologna fra il 1545 e il

21. Daniel JAVITCH, *The Influence of Orlando Furioso on Ovid's Metamorphoses in Italian*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», XI (1981), pp. 1-21; Bodo GUTHMÜLLER, *Immagini e testo nelle Trasformazioni di Ludovico Dolce*, in *Mito poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 251-274; Françoise GLÉNISSON-DELANNÉE, *Illustration, traduction et glose dans les Trasformazioni de Ludovico Dolce (1553): Un palimpseste des Métamorphoses*, in *Le livre illustré italien au XVIe siècle: Texte/Image*, Actes du colloque organisé par le Centre de recherche Culture et société en Italie aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles de l'Université de la Sorbonne nouvelle, sous la direction de Michel Plaisance, Paris, Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 119-147.

22. F. PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l'immagine*, cit., p. 36. Vorrei ringraziare Carlo Alberto Girotto, Neil Harris e Antonio Ricci per il loro prezioso parere in merito alla produzione di alfabeti figurati.

23. Ivi, p. 20.

1557, con dimostrati legami con Venezia.²⁴ Un carattere uguale all'iniziale P con Piramo e Tisbe che apre il *Purgatorio* di Pietro da Fino si trova in varie opere stampate da Giaccarelli, dagli *Statuti della Honoranda Università dei Mercatanti della Inclita Città di Bologna*, affidato all'editore nel 1550 in quanto Impressore del Governo su nomina del Senato Bolognese, al *Trattato dell'imbrigliare, maneggiare et ferrare i cavalli* di Cesare Fiaschi, pubblicato nel 1556, dove chiaramente le iniziali svolgono una mera funzione decorativa. Più interessante potrebbe essere il caso dei *Cento giuochi liberali e d'ingegno* di Innocenzo Ringhieri, pubblicati nel 1551, dedicati alla regina di Francia Caterina de' Medici, ma rivolti più in generale alle «generose Madonne» desiderose di «qualche onesto giuoco, e piacevole, per trapassare in festa e in letizia il tempo».²⁵ Tipico prodotto della cultura di metà Cinquecento, l'opera di Ringhieri mette in gioco la memoria del lettore, che deve mostrare di «sapersi muovere nella rete di significati e di rinvii fra parole e immagini che caratterizza la cultura contemporanea».²⁶ L'opera di Ringhieri «richiede (e nello stesso tempo fornisce e mobilita) un ingente patrimonio di memoria culturale. Ingredienti essenziali sono i testi canonici della cultura letteraria: il *Canzoniere* del Petrarca, il *Cortegiano* del Castiglione, l'*Orlando Furioso*».²⁷ Non è escluso che anche l'alfabeto parlante utilizzato da Giaccarelli per questa edizione potesse sollecitare la memoria del lettore, stimolando associazioni fra i testi chiamati in causa dai *Cento giuochi* e le *Metamorfosi*, oppure suggerendo un centunesimo gioco nel riconoscimento dei personaggi e delle storie mitologiche raffigurati nei capilettera.

L'alfabeto ovidiano utilizzato da Pietro da Fino, Giovanni Varisco e Anselmo Giaccarelli (nonché da Pellegrino Bernardo e Giovanni Rossi, durante e dopo il loro lavoro in società con Giaccarelli²⁸) rappresenta un esempio efficace delle serie mitologiche, bibliche o ispirate alla storia romana che vennero largamente impiegate dagli editori del Cinquecento nei testi più disparati, principalmente con funzione ornamentale e senza che vi fosse un nesso fra il tema delle iniziali e il testo che queste introducevano.

Per Franca Petrucci Nardelli l'estraneità dell'immagine rispetto al testo è caratteristica precipua delle iniziali parlanti, definite come «lettere accompagnate da o inserite in una illustrazione rappresentante un oggetto, una scena, un personaggio, un animale, la prima lettera del cui nome coincide con la lettera iniziale (parlante), mentre le raffigurazioni stesse prescindono dal testo in generale e dalla parola del testo che con tale iniziale comincia».²⁹

Meno restrittiva era invece la definizione di Sergio Samek Ludovici, che ipotizzava un originario rapporto semantico fra testo e immagine, poi perduto nei molteplici riusi delle stesse iniziali.³⁰ Si tratterebbe in questo caso dello stesso meccanismo che caratterizza

24. Dinora PULEGA, *La tipografia bolognese dei Giaccarelli*, Bologna, Zanichelli, 1940 (estratto da «L'Archiginnasio», serie II, LIV (1940), pp. 87-107), p. 3.

25. *Cento giuochi liberali et d'ingegno, novellamente da M. Innocentio Ringhieri Gentiluomo Bolognese ritrovati, e in dieci Libri descritti*, in Bologna, per Anselmo Giaccarelli, 1551, c. A.

26. Lina BOLZONI, *Emblemi e arte della memoria: alcune note su invenzione e ricezione*, in EAD., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco e scrittura*, Napoli, Guida, 2012, p. 128.

27. S. SAMEK LODOVICI, *L'inizio delle lettere parlanti nella tipografia italiana*, cit., p. 124.

28. F. PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l'immagine*, cit., pp. 70-71.

29. Ivi, p. 8.

30. S. SAMEK LODOVICI, *L'inizio delle lettere parlanti nella tipografia italiana*, cit., p. 124.

l'uso e il riuso delle illustrazioni: immagini pertinenti all'opera per la quale erano state commissionate, in seguito riutilizzate in altri testi rispetto ai quali potevano offrire un concreto legame semantico, un'allusione ad una comune griglia di riferimento culturale oppure una vaga associazione per analogia. Un esempio ben noto riguarda le illustrazioni dell'*Orlando furioso* commissionate da Giolito per l'edizione del 1542, reimpiegate nelle numerose ristampe uscite dalla sua bottega nei vent'anni successivi, nonché nei testi che apertamente dialogavano con il poema ariostesco – come il *Discorso sopra il Principio di Tutti i Canti di Orlando Furioso* di Laura Terracina,³¹ o le *Prime imprese del conte Orlando* di Lodovico Dolce³² – ma anche nei volgarizzamenti dei tre maggiori poemi dell'antichità ad opera dello stesso Dolce,³³ dove il legame diretto fra testo e immagine si affievoliva ulteriormente, ma rispondeva ad una precisa e concreta strategia editoriale e culturale. Se il riuso era motivato da un principio di economia, la fruizione del testo e delle sue illustrazioni risultava accettabile per il lettore, nonostante qualche incongruenza, in ragione di un codice culturale condiviso che rendeva l'operazione non solo possibile, ma anche efficace. Illustrazioni e iniziali mitologiche, insieme a testo e paratesti, trasformano il libro in un 'testo/archivio' della tradizione epica, un 'libro/cornucopia' che «unifica e concentra su di sé un patrimonio di memoria, testuale e iconica, che viene presentato come già disposto per essere a sua volta memorizzato, già pronto a tipi diversi di riuso».³⁴

Di fatto, il rapporto di pertinenza fra testo e iniziale parlante appare variabile a seconda dei casi esaminati; a differenza dei capilettera istoriati miniati, appositamente realizzati per ogni esemplare e di conseguenza tendenzialmente inerenti al testo che accompagnavano, le iniziali parlanti xilografiche costituivano un investimento *una tantum* per il tipografo o l'editore, che ne sfruttava quindi il potenziale nel modo più efficiente possibile, riutilizzandole a più riprese finché la condizione dei legni lo consentiva.

Le iniziali parlanti venivano dunque impiegate principalmente con funzione decorativa, eppure talvolta potevano agire sotteraneamente giocando con la memoria del lettore e con il suo sistema di riferimento culturale per stabilire, a livello di ricezione del testo, un richiamo, un'analogia, un nesso con le parole che accompagnavano, come nel caso del *Furioso* giolitino, delle *Trasformazioni* del Dolce o dei *Cento giuochi* stampati da Giaccarelli e forse della *Commedia* di Pietro da Fino.

31. *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso. Fatto per la s. Laura Terracina: detta nell'Academia degli Incogniti Febea. Di nuouo con diligenza ristampato et ricorretto*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1551 (e successive ristampe).

32. *Le prime imprese del conte Orlando di m. Lodouico Dolce. Da lui composte in ottaua rima et nuouamente stampate. Con argomenti et allegorie per ogni canto, et una tauola de' nomi & delle cose più notabili*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1572; Luca DEGL'INNOCENTI, 'Ex pictura poesis': invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle 'Prime imprese del conte Orlando' di Lodouico Dolce, in «Tra mille carte vive ancora», cit., pp. 303-320.

33. *L'Ulisse di m. Lodouico Dolce da lui tratto dall'Odissea d'Homero et ridotto in ottaua rima nel quale si raccontano tutti gli errori, & le fatiche d'Vlisse dalla partita sua di Troia, fino al ritorno alla patria per lo spatio di uenti anni. Con argomenti et allegorie a ciascun canto, così dell'histoire, come delle fauole, et con due tauole: una delle sententie, et l'altra delle cose più notabili*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de, Ferrari, 1573; *L'Achille et l'Enea di messer Lodouico Dolce doue egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Vergilio ambedue l'ha diuinamente ridotte in ottaua rima*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1570 (e successive ristampe).

34. Lina BOLZONI, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 221-223.

3. I tre capilettera di Pietro da Fino in rapporto al testo della *Commedia*

Nell'essenziale *mise en page* dell'edizione finiana i tre capilettera per gli *incipit* delle tre cantiche della *Commedia* costituiscono il solo elemento di illustrazione. Spiccano, pertanto, sul testo e si aggiungono al corredo di note esplicative fornito dal commento di Bernardino Daniello. I primi due personaggi raffigurati nei capilettera, Nettuno e Piramo, hanno una distribuzione interessante nel registro delle presenze mitologiche della *Commedia*. Compagno, infatti, ciascuno due volte, menzionati esplicitamente, sia in due canti co-numerari, rispettivamente il 33 di *Paradiso* e *Purgatorio* sia in due canti potenzialmente paralleli, il 28 dell'*Inferno* e il 27 del *Purgatorio* (entrambi, cioè, collocati a sei unità di distanza dalla fine della cantica).³⁵ I contesti sono interessanti per il regime di simmetrie (quasi) perfette che costruiscono tra i personaggi evocati. In *Paradiso* 33, Nettuno è chiamato a suggellare con la sua presenza il tema dell'oblio del viaggio del protagonista che, sospeso tra *raptus* ed estasi, in un solo attimo ha dimenticato più profondamente e radicalmente il contenuto della propria esperienza, consegnandolo ad un oblio più profondo di quello prodotto da duemilacinquecento anni per il ricordo del primo viaggio per mare, l'impresa degli Argonauti:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
(*Par.* 33. 94-96)

L'altra menzione di Nettuno si ha in *Inferno* 28, nel contesto di un'invettiva contro Malatestino Malatesta da Rimini, un'amara requisitoria che lo taccia di essere mandante dell'omicidio degli ambasciatori Guido del Cassero e Angiolello da Carignano, affidata alla profezia di Pier da Medicina, punito nella bolgia dei seminatori di scandalo e di scisma:

Tra l'isola di Cipri e di Maiolica
non vide mai sì gran fallo Nettuno,
non da pirate, non da gente argolica.
(*Inf.* 28. 82-84)

Anche Piramo gode di una doppia menzione nella *Commedia*. In *Purgatorio* 33, infatti, compare come punto di riferimento mitologico-proverbiale della metafora con cui Beatrice caratterizza l'oscurità profetica delle proprie parole e dei simboli che sono offerti al protagonista nella sacra rappresentazione nell'Eden, un'oscurità di cui è responsabile solo la mente di Dante, ancora offuscata dai colpevoli condizionamenti dei desideri terreni:

E se stati non fossero acqua d'Elsa
li pensier vani intorno a la tua mente,

35. Sulla lettura 'verticale' dei canti della *Commedia* si possono vedere ora i due volumi *Vertical Readings in Dante's 'Comedy'*, ed. by George Corbett and Heather Webb, Cambridge, OpenBook Publishers, 2015-2016.

e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa,
 per tante circostanze solamente
 la giustizia di Dio, ne l'interdetto,
 conosceresti a l'arbor moralmente.
 (*Pur.* 33. 67-72)

Il secondo passo in cui ancora nella seconda cantica, ma stavolta associato all'amata Tisbe, viene menzionato Piramo precede di pochi versi l'ingresso nell'Eden e descrive l'effetto che il nome di Beatrice ha sul protagonista, che, fin quando non lo ha sentito pronunciare da Virgilio, si era dimostrato incapace di attraversare il muro di fuoco che cinge l'ultima cornice della montagna e nel quale si purificano i penitenti di lussuria:

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
 Piramo in su la morte, e riguardolla,
 allor che 'l gelso diventò vermiglio;
 così, la mia durezza fatta solla,
 mi volsi al savio duca, udendo il nome
 che ne la mente sempre mi rampolla.
 (*Pur.* 27. 37-42)

La relazione tra il soggetto dei legni utilizzati per illustrare l'*incipit* delle cantiche nell'edizione da Fino contempla, dunque, la presenza di Nettuno prima nel testo del canto trentatré della cantica opposta a quella che è aperta dal legno che lo raffigura e poi nel canto sestultimo della cantica posta sotto il suo segno. Piramo appare, invece, sia nel canto trentatré sia nel sestultimo della cantica che si apre con il legno che lo rappresenta. I quattro passi sembrano disporsi in un sistema di corrispondenze biunivoche tra personaggi centrali (colti nello stesso ruolo) e canti corrispondenti o paralleli. Il tema dell'impossibilità umana di farsi vettore trasparente del messaggio divino è comune ai contesti dei canti 33; più in sordina e forse in subordine risulta il collegamento extra-numeric degli altri due episodi. Se non ci fossero i due canti co-numericari a innescarlo, cioè, il sistema di rimandi verticali che si appoggia ai canti 28 e 27 delle prime due cantiche non raggiungerebbe il livello di percettibilità. Schematicamente, la distribuzione dei rimandi può essere rappresentata come segue:

Nettuno	<i>Paradiso</i> 33. 94-96	<i>Inferno</i> 28. 82-84
Piramo	<i>Purgatorio</i> 33. 67-69	<i>Purgatorio</i> 27. 37-39

Il terzo personaggio, il re arcade trasformato da Giove in lupo per l'empio gesto di sfida alla divinità, consistito nell'imbandirgli segretamente carne umana, non si affaccia apparentemente mai all'orizzonte prosopografico e mitologico del poema. Apparentemente, alla distribuzione dei primi due soggetti iconografici non sembra, dunque, corrispondere una regolarità nel caso del terzo. Se, tuttavia, sviluppiamo la matrice di corrispondenze schematizzata sopra, aggiungendo anche il terzo elemento, ci accorgiamo che il regime di

simmetrie potrebbe estendersi ad includere anche Licaone. Se, cioè, attribuiamo un valore predittivo alle relazioni suggerite dai primi due elementi, otteniamo che dovremmo aspettarci di trovare il personaggio di Licaone menzionato nel testo del canto trentatré della cantica opposta a quella aperta dalla sua immagine (dunque in *Inferno* 33) e nel sestultimo canto della cantica corrispondente (dunque in *Paradiso* 27).

Nettuno	<i>Paradiso</i> 33. 94-96	<i>Inferno</i> 28. 82-84
Piramo	<i>Purgatorio</i> 33. 67-69	<i>Purgatorio</i> 27. 37-39
Licaone	<i>Inferno</i> 33	<i>Paradiso</i> 27

È interessante a questo punto notare che, se nominalmente Licaone è assente dai due canti in questione, è possibile suggerire che la costellazione di antropofagia e licanotropia, due elementi tradizionalmente associati alla sua figura dal paradigma mitologico sviluppato nelle *Metamorfosi* ovidiane, è presente con grande forza allusiva sia nel canto co-numerario con gli altri due, *Inferno* 33, sia, di nuovo allusivamente, in *Paradiso* 27, il canto che, contando *Inferno* 1 come canto extra-numerario nell'architettura mobile delle corrispondenze verticali intra-testuali del poema, risulta parallelo a *Inferno* 28 e *Purgatorio* 27. Si tratta, naturalmente, di una presenza più sottilmente pulviscolare di quella che è possibile indicare nei casi della nominazione diretta di Nettuno e Piramo, ma non per questo la si può considerare meno centrale per i due canti in questione.

La dominante antropofagica di *Inferno* 33 è chiarissima: si va dal gesto in cui è colto il protagonista, Ugolino della Gherardesca, che inferisce per l'eternità sul cranio dell'Arcivescovo Ruggieri, al dibattutissimo verso che chiude il resoconto autobiografico della sua morte «poscia più che 'l dolor potè 'l digiuno» (v. 75), letto spesso come possibile indicazione di un atto di cannibalismo di cui si sarebbe macchiato il Conte (un verso sul quale dovremo tornare fra breve). Dal canto non è assente neppure una menzione del lupo, l'animale in cui Licaone verrà trasformato da Giove per punirlo di aver tentato di imbandirgli carne umana, lo stesso *fero pasto* che viene consumato nel ghiaccio dello Stige e, si è detto spesso, nella Torre della Muda: siamo nel contesto del sogno profetico che trasforma Ugolino e i suoi figli in *lupo e luipicini* e le famiglie dei maggiorenti pisani in una muta di cani che li incalza (v. 29).

Di nuovo in subordine, ma non senza rilevanza, data la prima serie di corrispondenze numeriche che si rilevano in *Inferno* 33, è possibile notare come i due elementi si presentino di nuovo, stavolta condensati nel breve giro di una terzina, nell'invettiva di San Pietro contro la degenerazione dei moderni pontefici in *Paradiso* 27:

In vesta di pastor lupi rapaci
 si veggion di qua sù per tutti i paschi:
 o difesa di Dio, perché pur giaci?
 Del sangue nostro Caorsini e Guaschi
 s'apparecchian di bere: o buon principio,
 a che vil fine convien che tu caschi!
 (*Par.* 27. 55-60)

Come nel caso del canto di Ugolino, così anche nella chiusa della requisitoria di San Pietro a rendere potenzialmente pertinente il rimando a Licaone non è solo la presenza di un riferimento ai lupi (animali centrali nell'immaginario simbolico della *Commedia* e certamente presenti in altri passi del *Paradiso*), ma la vicinanza di questo riferimento all'evocazione di un atto di antropofagia: il sangue dei (nuovi) martiri cristiani che viene consumato dai pontefici non italiani che si apprestano ad ascendere al soglio di Pietro. Per il contesto di questi due passi della *Commedia* non è solo importante, cioè, che l'uomo sia potenzialmente lupo, ma che lo sia nei confronti di altri esseri umani.

Includendo, dunque, anche i rimandi possibili al modello mitologico di Licaone nei due contesti che abbiamo appena analizzato, una forma più completa dello schema di corrispondenze chastiche tra illustrazioni e testo può essere la seguente:

Nettuno	<i>Paradiso</i> 33. 94-96	<i>Inferno</i> 28. 82-84
Piramo	<i>Purgatorio</i> 33. 67-69	<i>Purgatorio</i> 27. 37-39
Licaone	<i>Inferno</i> 33. 29 e 75	<i>Paradiso</i> 27. 55-57

La griglia ottenuta attraverso il confronto tra le collocazioni dei due casi di rispondenza esplicita tra immagini e testo, completata dalla ricognizione dei contesti isolati dall'ipotesi predittiva, che producono altre possibili corrispondenze, ha una coerenza descrittiva, ma potrebbe contenere anche qualche indicazione di lettura per così dire 'prescrittiva'.

La pertinenza dei due rimandi alla vicenda di Licaone che si generano quando si segua il potenziale invito del corredo iconografico dell'edizione da Fino è, naturalmente, di natura diversa dai due casi di esplicita menzione di Piramo e Nettuno nella parte alta dello schema. I primi due soggetti iconografici *registrano* un elemento del testo dantesco che è esplicitamente presente alla superficie del canto, forse offrendo solo un incremento nel grado di consapevolezza che hanno i lettori della distribuzione verticale degli elementi mitologici nell'architettura del poema. Sono, si potrebbe dire, due rimandi 'passivi' nell'evidenziare la pertinenza di un paradigma mitologico per il sistema semantico intratestuale (e verticale) della *Commedia*. Il terzo soggetto, al contrario, *isola* un elemento che il testo di Dante lascia implicito; in particolare, lo fa addensando dettagli più sottili e più sporadicamente distribuiti. È un caso, dunque, in cui la glossa è ermeneuticamente 'attiva'. In quanto tale, non si propone qui di considerare qualsiasi contributo interpretativo automaticamente come manifestazione di una volontà autoriale; se il rimando a Licaone ha qualche merito, è, piuttosto, come possibile segno di un progetto editoriale, che non registra necessariamente un'intenzionalità d'autore, ma un'intenzionalità secondaria e postuma, un'intenzionalità, se vogliamo, 'di commentatore'.

4. Licaone in *Inferno* 33

Se è vero, dunque, che i possibili acquisti ermeneutici che emergono dai sottili segnali del corredo iconografico dell'edizione da Fino hanno una valenza più semiologica (di ricezione) che filologica (di produzione del senso) e non si deve ascrivere automaticamente

all'intenzione d'autore quanto sembra suggerire il corredo editoriale, i rimandi non sono per questo inerti. È possibile, cioè, che gli addentellati mitologici affidati al corredo iconografico producano nel contesto dei canti mobilitati alcuni agganci illuminanti per il lettore avvertito. È all'esplorazione di uno di questi elementi contestuali ai quali ci invita il suggerimento di considerare Licaone pertinente per *Inferno* 33, che vorremmo passare a questo punto.

Per come è narrata nelle *Metamorfosi* ovidiane, la storia di Licaone non si esaurisce con la metamorfosi in lupo inflitta come castigo al re arcade. Le conseguenze di quell'estrema trasgressione individuale hanno un campo di applicazione più vasto, dato che la diagnosi di incurabile crudeltà degli esseri umani conduce Giove ad adottare misure drastiche, che Ovidio presenta in una sequenza non priva di venature ironiche, specie per le dinamiche istituite tra la decisione autocratica di Giove e l'avallo pseudo-parlamentare che gli viene offerto dalle altre divinità. Tornato sull'Olimpo, il padre degli dèi convoca, infatti, un concilio al quale espone la propria determinazione a cancellare dalla faccia della terra il genere umano; dopo aver preso in considerazione diversi metodi di eliminazione di massa (ed averli sottoposti ciascuno ad una valutazione di impatto ambientale che alla fine ne scoraggia l'uso), decide di servirsi di un diluvio universale (*Met.* 1. 262-312). Chiude, dunque, il vento del nord in una caverna e scatena il vento del sud, che spinge avanti nubi cariche di umidità. Incarica anche immediatamente Iride di mantenere sempre pregne di pioggia le nubi, mentre affida a Nettuno il compito di chiamare a raccolta fiumi e oceani perché innalzino il livello così da coprire ogni terra emersa, anche le più alte. Le conseguenze sono essenziali per ogni essere vivente sulla terra:

Maxima pars unda rapitur; quibus unda pepercit,
Illos longa domant inopi ieunia victu.

[La maggior parte del genere umano è travolta dalle onde; quelli che sono risparmiati dai flutti vengono soggiogati dal lungo digiuno, privi di cibo.]

Tre elementi di pertinenza per il canto di Ugolino vengono ad addensarsi intorno al paradigma mitologico di Licaone, come è narrato da Ovidio: la catastrofe globale per annegamento (l'invettiva di Dante contro Pisa auspica una simile esondazione dell'Arno «sì che v'anneghi in te ogni persona»), innescata dal potenziale atto di cannibalismo organizzato da Licaone, l'uomo-lupo, che ha tentato di servire carne umana al Padre degli dèi (e abbiamo visto come il canto sia dominato da immagini cinologiche e di cannibalismo), uccide non solo per annegamento ma anche attraverso il lungo digiuno (portando alla superficie del testo l'aggancio lessicale e sintattico più forte con il verso «più che il dolor potè 'l digiuno»).³⁶

36. Incidentalmente, l'episodio di Licaone ha al centro una trasgressione alimentare che è la ripetizione di un altro disumano pasto, quello che Tantalò aveva offerto agli dèi, sacrificando il figlio Pelope, in un altro ciclo mitologico. È forse non privo di significato che Pelope sia, in alcune tradizioni, destinato a divenire re di Pisa (in Grecia) e che la Pisa italiana sia fatta risalire, stando almeno a Servio, che non ne trova altra origine (piccola *crux* nel commento all'*Eneide*), a quella fondata appunto dal giovane eroe greco, ucciso dal padre, smembrato, ma poi miracolosamente ricostituito e resuscitato

La catena di rimandi contestuali ha un merito principale: viene, cioè, a bilanciare la tentazione di interpretare il verso dantesco alla luce del contesto (in cui non mancano certo accenni all'antropofagia, specialmente nel supplemento di contrappasso imposto a Ugolino e Ruggieri) con la percezione di un antecedente preciso, il testo ovidiano (la cui pertinenza è suggerita dal motivo del diluvio universale innescato da una creatura umana irrimediabilmente regredita allo stato ferino), in cui l'effetto del digiuno è la morte e non il consumo di carne umana. La glossa visiva che suggerisce la pertinenza del Licaone ovidiano al contesto 'iconografico' può servire, insomma, a confermare l'interpretazione 'innocentista' del verso finale della narrazione autobiografica di Ugolino. L'orientamento non stupisce, dato che collima con quanto riporta anche il corredo interpretativo verbale dell'edizione: «Commove entiandio illettore la morte di esso Conte, la quale non il dolore (tutto che grandissimo fosse) gli puote dare, ma gli diè la fame; onde dice: Poscia più che 'l dolor puotè il digiuno» (Daniello, *Espositione a Inferno* 33. 70-75).

Ampiamente utilizzate nelle officine tipografiche del Cinquecento, spesso con funzione ornamentale, le iniziali parlanti dell'edizione della *Commedia* di Pietro da Fino possono, insomma, offrire al 'lettore creativo' la possibilità di rispondere mettendo in gioco il proprio sistema di memoria e facendo «emergere aspetti insospettati, prospettive (e conseguenze) spesso imprevedibili», in un dialogo non solo con l'autore, ma anche con l'editore.³⁷

dagli dèi, che si erano quasi tutti astenuti dal consumarne le carni. Sulla pertinenza di un terzo esempio di *fiero pasto* per il contesto del canto, si veda Claudia VILLA, *Rileggere gli archetipi. La dismissura di Ugolino*, in *Leggere Dante*, a c. di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 113-129.

37. L. BOLZONI, *Il lettore creativo*, cit., p. 6.



1. GIOVANNI PISANO, *Adoration of the Magi*, high relief on pulpit, Pistoia, Chiesa di Sant'Andrea. Early fourteenth century. Photo by Laura Iseppi De Filippis.

2. *Adoration of the Magi*, high relief, front façade, Colmar, Église Saint-Martin. Second half of the fourteenth century. Photo by Laura Iseppi De Filippis.

LAURA ISEPPI DE FILIPPIS

Une esteille issi est: *The Star as imago agens* in the Chester and Coventry cycles

Cerca Trova

The dates chosen by early Christians to celebrate the birth and epiphany of the infant Jesus have long been construed as rhetorical *topoi*, and the events said to have occurred in these days reveal a wealth of symbolic traits. Styled along the lines of ancient mythical foundation narratives and connected to rebirth legends and festivals of gift-giving, Christian nativity scenes resemble other tales of mysticism and wonder, and contain elements similar to those found in narratives of imperialism,¹ such as the celebration of the Roman *saturnalia* and the 1st century B.C. Augustan founding narrative of the birth of semi-divine twins in a sylvan grotto on the banks of the Tiber and of their epiphanic apparition to shepherds. This symbolic link did not go unnoticed by Charlemagne and William the Conqueror who chose Christmas day for their coronation ceremonies. It does not come as a surprise, then, that Middle English dramatic renditions of the uncanny events occurring at yuletide should be richly suggestive and evoke different aspects of the longstanding traditions from which they originated.

The appearance of a star from the orient to guide three Eastern wise men to the birthplace of the Christ Child seems in particular to have struck the imagination of members of the medieval guilds that produced and performed the *Chester* and *Coventry* cycles. The aim of the present investigation is to show that these cycles uniquely employ a ‘quick’, ‘moving’ star in the tradition of *imagines agentes* to enhance the rhetorical poignancy of the miraculous events narrated and to trigger the audience’s emotional remembrance of the Gospel tale. My reading of this emblem owes a great deal to the teachings and friendship of Lina Bolzoni whose work on rhetorical visualization and *memoria* continues to inspire students and scholars. I am pleased to reciprocate with this little offering.

Although it has become universally iconic, the star-led Magi journey to the birthplace of Jesus is narrated only in the *Gospel of Matthew* (2, 1-12),² while *Luke* tells of the annunciation to and adoration of the shepherds but does not mention either the wise men or the star. Some of the apocrypha, which also influenced the Middle English dramatic versions of the episode, refer to the journey and adoration of the Magi, but tend to describe the star simply as a source of bright light. In their turn the *York*, *Towneley* and *N-Town* cycles, while

I am grateful to Rolando De Filippis, Mary Carruthers and Bronwyn Law-Viljoen for their help in bringing this project to light. I also wish to thank Anne and Trevor Marshall for Figures 6 and 7 from their website www.paintedchurch.org.

1. The parallelisms between the layout of the *casa Augusti* on the Palatine and Christian nativity scenes are suggestively explored in Andrea CARANDINI, *La casa di Augusto: dal Lupercale al Natale*, Bari, Laterza, 2008, pp. 105-119.

2. *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_evangelium-matthaeum_it.html (last accessed 22 February, 2017): «Et ecce stella, quam viderant in oriente, antecedebat eos, usque dum veniens staret supra, ubi erat puer».

including the Magi, describe the star simply, to use *York's* terms, as «a sterne with lemys bright».³ *Chester* and *Coventry* are therefore unique in presenting a rhetorically charged star which entails different iconographical and rhetorical traditions while also evoking powerful mnemonic techniques. In so doing, they offer us yet another example of how rhetorical structures permeated medieval thought and artistic productions at all levels.⁴

The peculiar manifestation of a luminous celestial body to guide the Magi echoes ancient oriental festivals celebrating the 'nativity' of the Sun which is born again after the winter solstice.⁵ Its marvelous appearance, purpose and behavior, though, have generated recurring attempts to explain its real significance. The most influential of such exegetical efforts in the Middle Ages is the lengthy explanation of the star's possible meanings in Jacobus de Varagine's *Legenda aurea*. The alternatives proposed by the Dominican include the supposition that the star is an expression of the Holy Ghost, or an angel, or simply a new, previously unknown asteroid. More recently other commentators, mostly thanks to the parallelisms between the evangelical narrative and the one chronicled in *Numbers* 24, 17 in which the seer Balaam prophesies to King Balak the coming of a «star out of Jacob», tend instead to interpret the star described in *Matthew* as a midrash-style prodigy, while some consider it a pure and simple miraculous apparition. There are also those who read it as a factual account of a real episode.

One of the most fascinating aspects of the Magi's star, though, lies in its close symbolic links not only to light as a source of life and knowledge, but also, as hypothesized by de Varagine, to angels. The superimposition of star and angel, both described as sources of intense light, is often used to sum up the relevant traits of the Nativity narrative, so much so that in standard iconographic renditions of medieval and early modern crèches the wise men point just as often at an angel as at the star. A late sixth-century pilgrim's ampoule manufactured in Palestine and now preserved in the Museum of Monza Cathedral is evidence of an early tendency to conflate the sacred birth tales of the Nativity star and the Epiphany angel. It shows, on the *recto*, an eight-branched star flanked by two angels pointing at it and hovering above an enthroned Madonna and Child group flanked by the Magi and shepherds.⁶ Furthermore, the visual motif of the 'angel in the star', just like that of the 'child' or of the 'virgin holding the child' circumfused by intense light, has been part of the iconography of Adoration scenes at least since late antiquity.

3. *The York Plays*, ed. Richard Beadle, London, Edward Arnold, 1982, The Magi Play XVI, l. 61. See also *Records of Early English Drama (REED): York*, eds. Alexandra Johnston and Margaret Rogerson, 2 vols., Toronto, University of Toronto Press, 1979.

4. An early version of this argument was first sketched in my 2004 New York University Ph.D. dissertation (Memoria agens: *Verbal and Visual Rhetoric in Late Medieval English Lay Culture, c. 1300-c. 1500*) and excerpts from it were read under the title *Mnemonic and Memorial Value of the Magi's Star in the Corpus Christi Cycle*, at the 2004 *International Medieval Congress* of the University of Leeds.

5. See Steven HIJMANS, *Sol Invictus, the Winter Solstice and the Origins of Christmas*, in «Mouseion», Series III, vol. 3, (2003), pp. 377-398.

6. Dating from between the end of the sixth and the beginning of the seventh century, the ampoule and its relation to late antique imperial iconography are described in Graziano Alfredo VERGANI, *Ampolla-reliquiario con Adorazione del Bambino e Ascensione*, in *La rivoluzione dell'immagine: arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, eds. Fabrizio Bisconti and Giovanni Gentili, Milano, Silvana Editoriale, 2007, pp. 202-203.

The legends linked to the foundation of the Roman basilica Santa Maria in Aracoeli, for instance, were frequently reproduced in medieval artistic renditions: They depict the apparition of a light-encircled Virgin and Child group sitting on an altar appearing to Emperor Augustus as part of a Sybilline prophecy on the future advent of the incarnated true God.⁷ And visual superimpositions of these kinds – including those in which the star is substituted by a ‘radiating’ manger, or those in which a cross-holding child circled by a star prefigures his excruciating end – seem to be structured according to rhetorical schemes such as synecdoche and *brevitas*. Some of these iconic figurations, generically meant to condense in a striking image a complex meaning as in a typical *imago agens*, are also employed in narratives of the Nativity tale as early as the 6th century. The ability to construe them must, however, have lessened with the progressive decay of rhetorical and mnemotechnical practices as epistemological tools and with the establishing of a stricter Catholic orthodoxy in which the star was depicted, if at all, simply as a star.

Late antique iconography tended to depict the Magi as Eastern intellectuals wearing Phrygian bonnets and pantaloons and the star as the superimposition of the Greek letters ‘I and X’ or ‘X and P’ contained in the words *Ihesus* and *Christos*. This combination of sacred letters, the *chrismon*, evoked Costantine’s vision of the motto *in hoc signo vinces* on a burning cross which would then morph into the so-called *labarum*: «Within an *aurum coronarium*, or wreath filled with precious stones, appeared the *chi rho* (X and P combined), and beneath this were imaged Constantine and his sons».⁸ While some of the iconographic traits of the Magi episode would undergo significant changes in later periods, the *labarum* often influenced the shape of the star in late antiquity. In these instances, the star, like the *labarum*, symbolized the sacredness of Christ’s Greek name by using two of its letters in an emblematic way. Additionally, both symbols contained clear visual suggestions of the shape of the *aurum coronarium*, thus linking the gift-giving of the Magi to an act of political submission. In its resemblance to the *labarum*, the Magi’s star also hinted at the victory of Christianity over paganism represented, in the effigies of Constantine and his sons, by the self-fashioned new dynasty of ‘Christian’ emperors.

Thanks to their Persian origin the Magi are at times also identified as followers of Mithras. This may have contributed to the shaping of the motif of the ‘child/Virgin/angel/head

7. The image of the Virgin holding the child derives from the *Apocalypse* and is usually shown in the iconography of the *amicta sole*. See Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbours and Their Contemporaries*, London-New York, Thames and Hudson, The Pierpont Morgan Library, 1974, pp. 139-140: «The Madonna in the *Boucicaut Hours*, which illustrates the Seven Heavenly Joys of the Virgin, is clearly identified with the Woman in the twelfth chapter of the *Apocalypse*, who is clothed with the sun, while the moon appears at her feet. Similar large, rapidly tapering rays issue from the Virgin in a miniature of the *Aracoeli* by the Egerton Master in a manuscript of Christine de Pisan [...]. The vision of the *Aracoeli* began to be represented in France in the late fourteenth century. It appeared in reliefs carved on two keystones of a vault in the church of the Celestins in Metz. The unusual Madonna in the sun, full-length and seated, is identified with the Madonna of Humility, who often has a moon at her feet because of her association with the Woman of the twelfth chapter of the *Apocalypse*. Since the Madonna in the relief holds a nude, suckling Child the image conforms fully with that type of the Madonna of Humility that was favored in the illumination of Metz in the third quarter of the thirteenth century».

8. Richard TREXLER, *The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 17.

in the star' associated with the Ara Coeli foundation myth since a regal head crowned with sun rays is often part of the typical mithraic iconography. In an early third-century Roman relief Mithras is shown sacrificing the bull while *Sol Invictus*, in the form of a human head, observes the scene.⁹

Late antique narrative descriptions of the star seem to bring the nexus full circle, though the identification of star and angel had been ruled out at the 553 C. E. Council of Constantinople on the grounds that neither planets nor stars could be said to have 'souls'. One of the most ancient tales, according to Richard Trexler, is narrated by a fourth-century Syrian scholar named Ephraim who, «not long after Constantine's death, [...] asserted that the Magi were princes who had actually seen an angel in the star, one presumably shaped like a human». In the *Book of Seth*, some of his followers «determined that the star as seen by the Magi [...] was "almost in the form of a little child, with a picture of the cross above him"». ¹⁰ And indeed late antique and medieval depictions of the Magi's star in continental visual arts may include references to the cross and/or to the representation of a human figure/head. Such representations include the depiction of the head of an angel inside the star (Figs. 1 and 2):

Sur un haut relief de Giovanni Pisano du début du XIVE siècle, dans l'église Saint-André de Pistoia, et sur un retable de l'église d'Or San Michele de Florence, une tête d'ange apparaît au milieu de l'étoile. Sur le tympan de l'église Saint-Martin de Colmar [...] c'est un ange en buste conduisant l'étoile avec la main, autre trouvaille encore plus expressive.¹¹

Mid-fifteenth century watermarks also employ this motif. Briquet¹² lists various instances of Jesus monograms (JHS or YHS), all of Italian provenance, either inside circles or, more elaborately, in wheels surmounted by a crown (nn. 9472 and 9473). The watermarks numbered from 9474 to 9481 show the monograms at the center of variously drawn suns in the tradition of the famous sun-encircled monogram Bernardino da Siena used to hold while preaching,¹³ at least one of them surmounted by a cross (n. 9479). The section Briquet devotes to watermarks depicting angels manufactured in Italy, France, Germany and Belgium between the third decade of the fourteenth- and the end of the sixteenth century contains numerous suggestive examples of the rhetorical conflation I am attributing to the Magi's star. These include cross-holding, standing angels (nn. 595-604 and 607-610), standing angels surmounted by a star (nn. 617 and 623), kneeling angels surmounted by a star and holding a branch or a lily flower – a marvelously abbreviated representation of Annunciation and Nativity – (nn. 625-631), encircled standing angels surmounted by a star (nn. 639, 640 and 644-658), and a kneeling, cross-holding angel in a circle (n. 674). A

9. Francesco Paolo ARATA, *Rilievo con Mitra tauroctono*, in *La rivoluzione dell'immagine*, cit., pp. 112-113.

10. R. TREXLER, *The Journey of the Magi*, cit., p. 27.

11. Gilberte VEZIN, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 90.

12. Charles Moïse BRIQUET, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier*, 4 vols, Nachdruckaufl. der Ausg. Leipzig 1923, Hildesheim, Olms-Vaduz, Gantner, 1991.

13. For a stimulating discussion of these emblems see Lina BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 206-217.

central or southern Italian specimen (n. 673, Fig. 3) in this catalogue represents a kneeling, cross-holding angel in a circle surmounted by a star, thus compressing the symbolic elements traditionally associated with the Annunciation, Nativity and Passion into a rhetorically conflated *imago agens*.

The ancient texts from which the visual convergence of the themes presented in the narrative of the Magi seems to derive offer an additional proof of the pervasiveness of the motifs and generally insist on the presence of the child's head inside the star. This is the case, for instance, in the Mesopotamian *Caverne des Trésors*, in the sixth-century Ethiopian apocryphal *Livre d'Adam et d'Ève*,¹⁴ and in the apocryphal *Opus imperfectum in Matthaeum* in which it is said that the star had «in se formam quasi pueri parvuli et super se similitudinem crucis». ¹⁵ In the high Middle Ages the motif of the star was popularized in the Latin plays dedicated to the 'Journey and Adoration of the Magi' and preserved in at least eleven manuscripts produced in France, Germany, Belgium, Austria and Hungary. Among them, the eleventh-century *Officium stelle* from Freising in Bavaria ends with some suggestive lines:

Letabundus exu<lt>a<t fid>elis chorus angel<orum>.
 Angelus con s<ilii natus est> de virgine, sol de stella.
 Sicut sidus <rad>ium, pro<fert> virgo <filium, pari forma>.¹⁶

Later, as mentioned, the image persisted thanks mainly to its being cited in the widely disseminated *Legenda aurea* where the form of the star is again described as an iconic motif, or a *signo* as it is called in the *Officium stelle*,¹⁷ and is here presented in William Caxton's English translation:

Also after that, recordeth St. John Chrysostom, the three kings were in this night in their orisons and prayers upon a mountain, when a star appeared by them which had the form of a right fair child, which had a cross in his forehead, which said to these three kings that they should go to Jerusalem, and there they should find the son of the Virgin, God and Man, which then was born.¹⁸

The *Southern Version of Cursor Mundi*, an early fourteenth-century poem whose sources include the *Legenda* and a wide array of apocryphal writings, also employs the motif:

þulke sterre hem coom to warn
 Vpon þe mounte in fourme of barn
 And bare on hit likenes of crois

14. G. VEZIN, *L'adoration et le cycle des Mages*, cit., p. 90: «Ils distinguaient, au milieu de ses rayons, un enfant d'une ravissante beauté, entouré d'une aureole de lumière».

15. *Patrologia Graeca*, ed. Jacques Paul Migne, 56, cols. 637-638.

16. *Nine Medieval Latin Plays*, ed. and trans. Peter Dronke, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 48-49.

17. Ivi, p. 40: «Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?».

18. JACOBUS DE VARAGINE, *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton*, 2 vols., New York, AMS Press, 1973, p. 26.

And seide to hem wiþ monnes vois
 þat þei schulde go to iewis londe
 (ll. 11417-11421).¹⁹

John of Hildesheim's *Historia Trium Regum*, composed between 1364 and 1375, contributed to the spread of the 'child in the star' image by reiterating it both in its Latin and vernacular versions. Monneret de Villard, for instance, quotes from the copy in British Museum MS Cotton Cleop. D. VII: «Adveniente autem tempore Nativitatis Christi et ipsis in oracione persistentibus, in ipsa hora noctis media apparuit super eos in aere stella prefulgida et pulcherrima in cuius summitate erat ymago parvi pueri secum ferens ymaginem crucis».²⁰ At least one of its late medieval translations into English, generally known as the *Three Kings of Cologne*, includes the same detail. The text of Lambeth Palace MS 491, dated to about 1425, though unfortunately truncated at the end, follows the Latin version closely: «And than neighing and coming ny the tyme of þe natiuite of Crist, and hem being in the Orient, in the mydnyght oure of þe night apperid aboue hem in þe eyre a bright shynnyng sterre and a faire, in the coppe and h<e>ithe of which sterre was an ymage of a litil child bering wiþ hym [...]».²¹

The conflation of child's head and a 'speaking' cross inside the star is also employed in the sermon on Epiphany in the fifteenth-century collection *Speculum sacerdotale*: «And so in a certeyne tyme, *scilicet*, in the day of the natiuite of oure lord, as they were in here prayers, a sterre come vnto hem vpon the mounte, the whiche hadde forme of a passyng fayre childe, vnder whos hede they sawen a cros, the whiche spake thus vnto hem [...]».²² As King and Davidson point out, the image is also used in John Mirk's *Festial*: «Yn þe sterre a fayre child, and vndyr hys hed a bright crosse of gold [...]».²³ The *Speculum humanae salvationis* uses the same image: The Magi «viderunt namque stellam novam, in qua puer apparebat, supra cuius caput crux aurea splendebat».²⁴ Since the *Speculum* was widely copied, translated, and illuminated, Monneret de Villard hypothesizes that its role in the diffusion of this specific depiction of the star must have been fundamental.²⁵ Precisely this iconographic tradition, he suggests, would have inspired Rogier van der Weyden in the composition of his ca. 1450 Middelburg triptych, now at the Gemäldegalerie Alte Meister in Berlin. Here a Nativity scene is flanked by two side panels, one depicting the apparition of the sun-enclosed Virgin and Child to Octavian and the Sybil, the other the Magi adoring the Child in the star. Three winged angels preside over the central scene of the Adoration of the Magi.

The Middelburg triptych and fifteenth-century British visual renditions of the motif of

19. *The Southern Version of Cursor Mundi*, ed. Roger R. Fowler, vol. 2, Ottawa, University of Ottawa Press, 1990, p. 74.

20. Ugo MONNERET DE VILLARD, *Le leggende orientali sui magi evangelici*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1952, p. 50.

21. *The Three Kings of Cologne: Edited from London, Lambeth Palace MS 491*, ed. Frank Schaer, Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter, 2000, p. 156.

22. *Speculum sacerdotale. Edited from British Museum Manuscript Additional 36791*, ed. Edward H. Weatherly, London, Oxford University Press, 1936, pp. 19-20.

23. *The Coventry Corpus Christi Play*, eds. Pamela M. King and Clifford Davidson, Kalamazoo, Western Michigan University Medieval Institute Publications, 2000, p. 238.

24. U. MONNERET DE VILLARD, *Le leggende orientali sui magi evangelici*, cit., p. 51.

25. *Ibidem*, pp. 51-52.

the ‘child/head in the star’ originated from the same continental models. Similarly, the Middle English translations of works such as Hildesheim’s *Historia Trium Regum*, the *Speculum sacerdotale*, and the *Speculum humanae salvationis* offer examples of the transmigration of the motif from Germany and Flanders to the British Isles. This is the case, for instance, in *The Mirour of Mans Saluacion*,²⁶ a late fifteenth century Middle English translation of the *Speculum humanae salvationis*, which includes woodcuts of the ‘Virgin and child in the sun’ group appearing to Octavian and of the Sybil (Fig. 4) and the ‘child in the star/sun/radiating manger’ manifesting itself to the three adoring Magi (Fig. 5). The diffusion of the Latin exemplars of the *Speculum* in Britain, especially through its *corpus* of standardized images, also suggests that the model was well known and widely copied. A fifteenth-century German copy of the *Speculum* (BL MS Sloane 361, fol. 12v.), for instance, shows the Magi adoring a child encircled by a star, and a copy of the same from the Netherlands called *The Mirror of Salvation* (BL Block book G. 11784)²⁷ includes a depiction of the Sybil and Octavian episode.

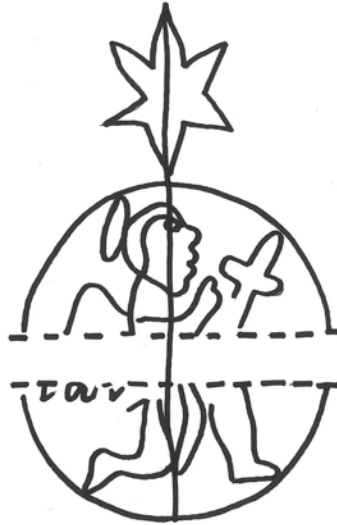
The same continental iconographic traditions appear to have been transmitted in late medieval British wall paintings depicting Nativity and Adoration of the Magi scenes, though unfortunately the state of conservation of many British parish church wall paintings considerably limits the range of examples at our disposal and a thorough evaluation of the actual dissemination of the motif. While I was not able to find exact reproductions of the *Speculum* woodcuts shown above, the motif seems to have been further rhetorically condensed into a sort of ‘radiating’ manger icon. In other words, a single *imago* – the child in the radiating star visible in the upper register of fig. 5 – seems to have been isolated from its well known context and employed as a mnemonic token to conflate different narratives: the annunciation to the shepherds shed in bright light, the child/head in the star, the adoration of the Magi, the sun encircling the Virgin with the child. The highly conflated motif is represented, for instance, in the late fifteenth century Adoration of the Magi at St. Thomas’ Church in Salisbury in which the Christ Child, in the words of Anne Marshall, «is painted in an aureole of rayed light, in accordance with a convention established by the popularizing of the visions of St. Bridget of Sweden, in one of which she describes how she saw the Virgin Mary worshipping her infant Son who radiated “an ineffable light and splendor”»²⁸ (Fig. 6). The wall painting, Marshall notes, looks «un-English» and this «might mean that it has been copied from a German or Flemish manuscript illustration». Similar depictions also appear in Anglo Norman influenced Danish mural church decorations. At Brarup (c. 1500),²⁹ for instance, a mural paint-

26. *The Mirour of Mans Saluacion: A Middle English Translation of Speculum Humanae Salvacionis. A Critical Edition of the Fifteenth-Century Manuscript Illustrated from Der Spiegel der Menschen Behältnis*, Speyer: Drach, c. 1475, ed. Avril Henry, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.

27. *The Mirror of Salvation [Speculum Humanae Salvationis]: An Edition of British Library Blockbook G. 11784*, eds. and trans. Albert C. Labriola and John W. Smeltz, Duquesne, Duquesne University Press, 2002, p. 33.

28. See <http://www.paintedchurch.org/salsbado.htm> (last accessed 22 February, 2017).

29. See *The Index of Christian Art, The Mills-Kronborg Collection of Danish Church Wall Paintings*, <http://ica.princeton.edu/images/mills/04-081.jpg> (last accessed 22 February, 2017): «Brarup. c.1500. Brarup Workshop. (M-K 04-081) Nativity. North wall, right side, detail. Nativity, set in structure under frame, Star shown between structure and frame. Left, Joseph, kneels in prayer, palms together. BVM, crowned, with nimbus, kneels in prayer, palms together, before nude Infant lying in radiance».



3. Central or southern Italian watermark, BRIQUET, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier*, n. 673. Late fifteenth century. Pen drawing reproduction by Rolando De Filippis.

4. *Virgin and Child in the Sun appearing to the Sybil and Octavian*, woodcut, *The Mirour of Mans Saluacion*. Late fifteenth century. Pen drawing reproduction by Rolando De Filippis.

5. *The Child in the 'star/sun/radiating manger' appearing to the Magi*, woodcut, *The Mirour of Mans Saluacion*. Late fifteenth century. Pen drawing reproduction by Rolando De Filippis.

ing shows Mary and Joseph kneeling in prayer in front of the child 'laying in radiance' in a crib whose shape vividly recalls either that of a star or the sun.

As for the presence of the *chi rho* (X and P) symbol in British art, M. D. Anderson records a few examples dating to the Roman and post-Roman periods and supports the suggestion that the motif may be the source of the traditional Celtic cross: «According to Eusebius the monogram on the banner of Constantine was surrounded by a gem-studded golden crown, and Professor Baldwin Brown suggested that this circular frame was the origin of the Celtic wheel-head cross». ³⁰ In a ca. thirteenth-century Adoration of the Magi at Pinvin, Worcestershire, ³¹ a bearded Magus kneels in front of the enthroned Virgin and Child holding a round, wreath-shaped object which might descend from an *aurum coronarium* (Fig. 7). All of the *Corpus Christi* cycle plays that deal with the theme of the 'Journey and Adoration of the Magi' contain various references to the traditional elements that characterize the *Gospel* tale, including the star. But where the references to the star in *York*, *Towneley* and *N-Town* are generic, the *Chester* and *Coventry* cycles contain dramatic illustrations of and elaborations on the 'child in the star' and 'Virgin and child in the sun' motifs. I would suggest that this peculiarity reveals a rhetorical intent expressed in the use of specifically mnemotechnical images – Ciceronian *imagines agentes*. After all, the invitation that the composers of the *Chester* late banns extend to the guild members responsible for the staging of the *Pagina Octava Trium Regum Orientalium* («And yow worthie marchantes vinteners yat now haue plenty of wine | Amplye the storye of those wise kinges three») ³² to 'amplify' the story really sounds like an overt suggestion to elaborate rhetorically on the sacred matter. ³³ Theodore K. Lerud notes that plays, «like images, were conceived as a "quick bok": "rememoratifj or mynding signes" uniquely able to jog the mind to understanding and devotion». ³⁴ Each instance of such memorative icons, such as the 'quick' ³⁵ star, deserves attention and might reveal unexpected aspects of these dramatic texts.

In *Chester* the narrative of the events surrounding the Nativity of Christ takes up considerable space in the total cycle. The story begins typologically with Balaam's prophecy

30. Mary Désirée ANDERSON, *History and Imagery in British Churches*, London, John Murray, 1995, p. 27.

31. See <http://www.paintedchurch.org/pinvin.htm> (last accessed 22 February, 2017). As Anne Marshall points out the Virgin «in her right hand [...] hold[s] a small circular object – a pearl? [...]. It may or may not be one of the Magi's gifts, and the same detail appears in an [eleventh-century] Adoration of the Magi in France, at Asnières-sur-Vègre». The supposition is suggestive since it would substantiate the mnemonic reference to an *aurum coronarium*.

32. *Records of Early English Drama: Chester*, ed. Lawrence M. Clopper, Toronto, University of Toronto Press, 1979, p. 243 (ll. 105-106).

33. On the use of *amplificatio* and *brevitas* in Middle English drama see my Notae, sedulae, paginae: *Mnemotechnical and Memorial Devices in the Corpus Christi Proclamation Banns and in York's Ordo paginarum*, in *Inventing a Path: Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*, ed. Laura Iseppi De Filippis, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 191-227: 218.

34. Theodore K. LERUD, *Quick Images: Memory and the English Corpus Christi Drama*, in *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, eds. Kathleen Ashley and Wim Hüsken, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001, p. 220.

35. Regarding the rhetorical notion of 'quickness' in relation to images and drama, see also Lawrence CLOPPER, *Miracula and The Tretise of Miraculis Pleyinge*, in «Speculum», 65 (1990), pp. 878-905. The possible employment of *imagines agentes* in the *Corpus Christi* cycles is also discussed in Nicholas M. DAVIS, *The English Mystery Plays and 'Ciceronian' Mnemonics*, in *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, eds. Maria Chiabó, Federico Doglio, and Marina Maymone, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1984, pp. 75-84.



6. *Nativity with 'radiating' manger*, wall painting, Salisbury, St. Thomas. Late fifteenth century. Photo by Trevor Marshall.

7. *Magus offering a round object*, wall painting, Pinvin, Worchestershire. Ca. thirteenth century. Photo by Trevor Marshall.

in Play V (Moses), continues in Plays VI (Annunciation and Nativity), VII (Shepherds), VIII (Magi), and ends with the appropriately attributed *Pagina Nona: The Mercers Playe (De Oblatione Trium Regum)*. These were obviously considered to be extremely significant episodes both in terms of civic recognition and prestige: being involved in plays that recounted some of the most lyric passages in the Gospel narrative must have been coveted in terms of audience response and guilds' self advertising. In all of them the star is repeatedly evoked as a source of great light and as either a prophetic («a star should ryse tokninge of blys», Play VIII, l. 11) or geographical beacon («But methinks, lordes, by my faye, | the starre yt standeth still. That is a signe wee be neare», Play IX, ll. 15-17).

In *Chester* the motif of the 'Virgin and Child in the sun' is also recalled and reiterated. First it appears in Play VI when Octavian says

A, Sibbel, this is a wondrous sight,
for yonder I see a mayden bright,
a yonge chylde in her armes clight,
a bright crosse in his head
(ll. 651-654)³⁶

Then, a few lines later, the image is reprised by a Primus Senator who explicitly and erroneously locates the maiden in the star instead of in the sun:

A, lord, whatever this may bee,
This is a wondrous sight to see;
For in the stare, as thinks mee,
I see a full faire maye
(ll. 691-695)³⁷

The conflation of the motifs – 'Virgin with child in the sun' and 'child in the star' – appears again in Play VIII in a conversation between the three Kings, who regally speak French:

Primus Rex: A, syr roy, si vous ploitt,
gardes sus sur vostre teste.
Secundus Rex: Une esteille issi est
que syr vous reploiste.
Tertius Rex: Aloies, soit luy une semblant
de une virgin portent,
come le semble, de une enfant
em brace apportement.
[...]

36. *The Chester Mystery Cycle*, eds. Robert M. Lumiansky and David Mills, 2 vols, Oxford, Oxford University Press, 1974, vol. 2, p. 122. See also p. 97, where they note that «the form of the vision varies in different accounts» and that, while the Chester version is its only instance in the English cycles, the image is otherwise common in drama.

37. *The Chester Mystery Cycle*, cit., vol. 2, p. 123.

Secundus Rex: That our prayer hard hasse hee
 I leve full well, well by my lewte;
 for in the starre a chyld I see
 and very tokeninge
 (ll. 64-80)³⁸

The exchange is followed by a stage direction («Tunc reges iterum genus flectent, et Angelus portans stellam») which seems to suggest that the star was painted on some kind of support and carried onstage.

Lumiansky and Mills list the literary antecedents of the ‘child in the star’ motif: «Compare *Legenda aurea*; *De Epiphania Domini*; *Stanzaic Life* [“The quich shapen was | like a childe, non fairer myzt be, | And opon his hede he has | A shynyng croys as thay conen se”, ll. 1757-60]; *Cursor Mundi* [11418-9]; *Three Kings*; and Mirk [“undyr his hed a bryght(t) crosse of golde”]. A somewhat different version appears in the *South English Nativity of Mary and Christ*: Amydde þe sterre þei seye a child al blody on a rode [480]». ³⁹ They also express puzzlement at the management of the motif of the Virgin and Child in Play VIII since, they notice, *Chester* «exceptionally seems to require a Virgin and Child image and makes no reference to the cross», even though, we must specify, the cross is mentioned in Play VI. The apparent misuse of longstanding iconographical and narrative traditions in Play VIII is certainly striking.

Further, in the Sybil’s vision the ‘Virgin and Child’ group is normally enclosed in a sun which is never mentioned in *Chester*. The resulting ‘Virgin with Child in the star and no cross’ of Play VIII, just as the ‘maiden in the star’ and the ‘maiden holding a child with a bright cross on his head’ of Play VI, impressively recall the famous Ciceronian example of a typical *imago agens*: «We shall picture the man in question as lying ill in bed [...]. And we shall place the defendant at the bedside, holding in his right hand a cup, and in his left tablets, and on the fourth finger a ram’s testicles». ⁴⁰ The aim to provide remarkable images meant to help remembrance and the *Chester* manipulation of the emblematic traits of the motifs suggests a composing intent well versed in some sort of mnemotechnics. The most immediate consequence of forging such peculiarly complex images is to make them memorable, both to the non-professional actor charged with delivering them by heart and to the audience repeatedly advised to remember the holy tales being performed in the pageants. Additionally, the ‘activating’ or ‘moving’ quality of these images would allow the performers and viewers of the dramatic cycle in actuality to maneuver aspects of the well-known sacred narrative in order to anticipate, recall, abridge, amplify, modify and emphasize what was deemed of interest and according to the necessities of the moment. The ‘cross on the head’ then, as an obvious references to Crucifixion both as a pivotal moment

38. Ivi, pp. 126-127.

39. Ivi, p. 127.

40. *Rhetorica ad Herennium*, ed. and trans. Harry Caplan, The Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 1989, III, xx, 33: «[...] aegrotum in lecto cubantem faciemus [...]. Et reum ad lectum eius adstituemus, dextera poculum, sinistra tabulas, medico testiculos arietinos tenentem».

in the narrative of Christ's life and as a subsequent play in the cycle, would add poignancy to an already 'packed' image and help the viewers anticipate the sacred story's epilogue. Similarly, conflating the two motifs by referring to a 'maiden in the star' is an elaborate way of rhetorically presenting a prophetic preview of the subsequent episode of the adoration of the star-led Magi.

Even the omission of an element can have rhetorical relevance in a well-known sequence of events: the cross missing from the *ekphrasis* of the star in Play VIII might, as far as we know, have become conspicuous by its absence. After all, rhetorical structuring was not altogether alien to extremely succinct renditions of evangelical episodes: as noticed above a single radiating manger served the purpose of recalling the whole tale of the journey of the Magi prior to their adoration via its affinity with the form and brightness of the star. In a highly rhetorical late-fifteenth-century *Adoration of the Magi* now held at the Prado in Madrid, Hieronymus Bosch paints the star as a simple point of brilliance high in the sky, but recalls and conflates in one iconic image the three gifts that the shepherds present in Towneley's *Secunda Pastorum* (a «bob of cherys», a «byrd», and a «ball»), which are an *umbra* or *figura* of the Magi's gifts. As noticed by John P. Cutts, Bosch depicts «the black king, Caspar, about to make the presentation to the Christ child of a ball (a white globe faintly tinged with blue), mounted by a bird with a cherry in its beak».⁴¹

In the *Coventry* cycle the motif of the 'child in the star' is employed twice. The first instance occurs in the *Pageant of the Shearmen and Taylors. Rex II* alludes to the motif when he announces that «Yondur methynke a feyre bright star I see, | The wyche betocunyth the byrth of a child [...]» (ll. 510-511). Then *Rex III* declares: «A, yondur I se a sight bese-myng all afar | The whyche betocuns sum nevis, ase I troo, | Asse methynke a child peryng in a stare» (ll. 534-536). In the *Weavers' Pageant* the image is further elaborated on in the context of an exegetical dialogue between two prophets. The purpose of the dialogue, according to *Profeta II*, is to signal joy at the memory of «the gloreose birthe | Of this virgyns sun» (ll. 162-163). Indeed, the necessity of remembering and properly understanding the mystery of the Nativity is stressed throughout the pageant. In this light, *Profeta I* describes and expounds the star:

Profeta II: Good sir, yet vndr productacion
Owre feyth thereby for to increse,
Of this star let thus haue reylacion,
How hit apperid and vndur Whatt fassion,
Yff hit wold pleyse you for to expresse.
Profeta I: With diuers streymis of grett brightness,
A child þerin of flagrant swetnes,
Whyche apon his bake a crosse did beyre,
And of an eygull hit bare the lykenes,

41. John P. CUTTS, *The Shepherds' Gifts in the Second Shepherds' Play and Bosch's Adoration of the Magi*, in «Comparative Drama», 4 (1970), pp. 120-124. See also Lawrence J. ROSS, *Symbol and Structure in the Secunda Pastorum*, in «Comparative Drama», 1 (1967), pp. 122-143.

Beytyng his wyngis into the eyre;
 A wise therein off lange feyre
 Thatt wasse hard throught the cuntrey
 Seynge, «Natus est nobis oddie rex loudeorum», et sethere.
 (ll. 93-105)

The explanatory register of the dialogue allows us to see more clearly how the motif is used rhetorically as a conflation of different aspects linked to the sacred revelation. In this case the ‘child in the star’ motif is mnemonically outlined to suggest references to the cross, to the eagle as imperial token or *labarum*, and to the angelic communication which is normally part of the annunciation to the shepherds. The synesthetic quality of the conflated *imago* is an additional mnemonic tool: by appealing to the audience’s sense of sight («grett brightness», «of an eygull hit bare the lykenes»), to its sense of taste and smell («flagrant swetnes»), of touch («apon his bake»), and of hearing («A wise [...] Thatt wasse hard») the image is made especially memorable.

A few lines below this passage *Profeta I* explains that the star is a cipher that needs to be expounded. «Thatt strange star» (l. 121), he explains, is like a ‘servant’ or a ‘conductor’ to the three Kings:

And soo this stare wasse a serveture,
 And vnto iij kyngis a playn cundeture
 Vnto the mancion of a virgin pure
 (ll. 128-130)

The star is an actual guide to the site of the child’s birth, but at the same time its value as rhetorical conductor should also be stressed. Not only does the star lead the Kings on a physical road to the Nativity site, but it also guides the Kings and the audience through an *itinerarium* or a *ductus* of remembrance and understanding – a path similar to the rhetorical one Mary Carruthers identifies in monastic meditation.⁴² In the context of a prophetic reading of the journey and adoration of the Magi, *Profeta I* furnishes a key to comprehending the hidden meaning of the strange star as an *imago agens* by stressing its conductive value. The static but at the same time active and activating painting inside the star, just as an *imago agens* is meant to do, compresses a number of notions and episodes whose typological relevance can be used to recall the past, meditate on the present and anticipate the future.

While it is possible to detect vestiges of the complex rhetorical use of the star motif in *Chester*, it is in *Coventry* that the mnemonic and memorial value of the star is brought full

42. Mary CARRUTHERS, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 80-81: «Spatial and directional metaphors are essential to the conception of the “way” of monastic meditation, as is well known. And the rhetorical concept of *ductus* emphasizes way-finding by organizing the structure of any composition as a journey through a linked series of stages, each of which has its own characteristic flow (its “mode” or “color”), but which also moves the whole composition along. [...] Every composition, visual or aural, needs to be experienced as a journey, in and through whose paths one must constantly *move*».

circle. Here the complexity of the *imago agens* is apparent and the characters repeatedly request a plain explanation of its form and meaning. Such explanation activates multiple levels of interpretation: on the one hand, the child bearing a cross is a figural trace of a *chrism* and works as a mnemonic *nota* – a sort of marginal mark that in manuscripts was meant to make a certain portion of the text especially memorable – to suggest the future immolation of Christ on the cross. On the other hand, the child's regal authority is suggested by his being compared to the traditional sign of imperial power, the eagle 'beating his wings in the air', often placed at the top of the Roman *labarum* right above the portrait of the emperor and which can, by contrast, remind of a symbolic dove. Finally, the references to the voice coming out of the star link it to its role as angel, i.e. 'conductor' and interpreter of meaning.

Thus, just as the box in which the Kings hold their presents is called, in the *Gospel of Matthew* and in the *Three Kings of Cologne*, a *thesaurus*, the star seems to become a repository of significant and memorable images. As a conflated image of Christ's tripartite role as supreme religious, political, and rhetorical authority, the star appears to be used as a token of concentrated civic knowledge for the construction of communal memory. To the audience of the plays the image of the enigmatic star, possibly both seen and heard, would convey a powerful summary of the fundamental notions that had to be understood and remembered in order for them to be good citizens. To the producing guilds, the star encapsulated, in the shape of rhetorical *brevitas*, the values that assured the maintenance of the *status quo* and each guild's role in the civic hierarchy. To the religious authorities, the 'quick', memory-activating star represented the inherent qualities of the divine birth, which was both eminently mysterious and inherently human.

Why these peculiarly rich *imagines agentes* should surface in *Chester* and *Coventry* and not in *York*, *Towneley* and *N-Town* remains open to speculation. Both cycles are, after all, unusual, since *Coventry* survives exclusively in two pageants and *Chester* is witnessed only in late sixteenth- and early seventeenth-century copies. It is true, though, that a definitive perception of the compositional intent of all of the cycles is constantly being updated as more paleographic, textual and historical evidence is gained through an in-progress analysis of the various manuscripts and their relations to each other. And, in ongoing research, rhetorical structures are being investigated as additional interpretative keys to the cycles. In this sense, tracing the uncanny comet's trail linking a remote field on the outskirts of Bethlehem to the staged skies of Middle English towns may help us perceive the permanence of a structuring, conductive device whose inventive relevance has otherwise been obscured by time and forgetfulness.



1. Alonso Miguel de TOVAR, *Divina Pastora*, olio su tela (cm 43,2 × 31,5), Malaga, Museo Carmen Thyssen. Il quadro, non firmato e non datato, è una delle copie del primo dipinto realizzato nel 1703, su indicazione di Frate Isidoro.

ANNA PAOLA MULINACCI

*La 'Divina Pastora' di San Gaetano:
sulle tracce di un culto dimenticato**

Da alcuni anni raccolgo e studio oggetti ed immagini devozionali: *agnus dei*, reliquiari, scapolari, medaglie, manufatti conventuali, incisioni e soprattutto santini. Questa collezione mi ha permesso di coniugare tre antiche passioni, nate al tempo degli anni universitari pisani: il gusto della ricerca, l'amore per le tradizioni popolari, l'interesse per l'intreccio di parole e immagini.

Una piccola sezione della mia raccolta è costituita da alcune decine di pezzi relativi al culto di Maria 'Divina Pastora', diversi per epoca, provenienza, tecnica. All'inizio il soggetto non mi sembrò particolarmente interessante, ma la voracità del collezionista alle prime armi mi obbligava all'acquisto: via via che trovavo qualche immaginetta la riponevo in una scatola e lì la dimenticavo. Recentemente però, e in tempi stretti, ne sono arrivate molte: una Pastorella romana è saltata fuori tra le carabattole di uno 'Svuota cantine'; una bolognese è uscita dalle pagine di un messale mai sfogliato accuratamente; due incisioni sono giunte grazie ad un conoscente, che ha ereditato la piccola collezione di una monaca. Infine un'interessante stampa fiorentina si è fatta trovare, in cornice, in un 'Conto vendita' vicino a casa.

Non c'erano dubbi: volevano essere studiate.

Nell'iniziale ricerca *on line* vengo catapultata in Sud America. La maggior parte dei siti mostra infatti la folla che ogni 14 gennaio segue in processione una statua della Divina Pastora a Barquisimeto, capitale dello stato venezuelano del Lara. Si dice che sia la terza manifestazione religiosa al mondo per numero di partecipanti e dalle immagini non si stenta a crederlo: protetto da un cubo trasparente o da un baldacchino, e vestito con abiti sgargianti (decisamente *kitsch* per tessuti e decorazioni), il simulacro della Vergine ondeggia su un'immensa fiumana di devoti. Vedere per credere le impressionanti riprese aeree della processione numero 161, del 2017.

Scorrendo i *link* successivi, si scopre che 'Divina pastora' è anche il nome di un comune del Sergipe (Brasile), di decine di collegi e scuole di ogni ordine e grado sparse in tutta l'America latina e pure di numerosi hotel e ristoranti in varie località, persino sul lungomare de L'Avana...

Per capire le origini di tanta devozione si deve però tornare in Europa. Le radici del culto di Maria sotto il titolo di Divina Pastora – o più correttamente di Madre del Buon Pastore – sono infatti spagnole e affondano nel fervore visionario di un cappuccino, Isidoro di Siviglia.

Nella notte del 24 giugno 1703 la Vergine apparve al frate in preghiera: seduta su una roccia all'ombra di un albero, il volto irradiante amore divino, vestita con cappello, bastone

* Ringrazio per la loro disponibilità coloro che – a vario titolo – hanno facilitato le mie ricerche: Francesca Fiorelli Malesci, Alessandro Martini, don Federico Pozza, Ughetta Sorelli, Monsignor Giuliano Catarsi.

e pelliciotto di lana, circondata da candide pecorelle. Il sant'uomo, in lontananza, ne scorre anche una smarrita, minacciata da un lupo; la senti invocare la protezione della Vergine e assisté al fulmineo intervento dell'Arcangelo Michele, sceso armato dal cielo per punire il malvagio predatore e salvare la mansueta bestiola.

Anche se Frate Isidoro non è stato il primo a vedere Maria in queste vesti, è senz'altro lui il fondatore di questa devozione, alla cui diffusione dedicò tutta la vita, obbedendo alla Madonna che glielo aveva esplicitamente richiesto. L'appassionata predicazione e gli scritti furono i suoi strumenti fondamentali: nel 1705 fu pubblicata *La Pastora Coronada*, poi ampliata nel 1732 con *La Mejor Pastora Assumpta*.¹ Ma il Cappuccino non si appoggiò solo alla forza delle parole: sotto la sua diretta direzione nacquero infatti le prime concrete immagini della visione, di cui volle subito una trasposizione pittorica. L'artista prescelto fu Alonso Miguel de Tovar, allievo del Murillo: fu lui a tradurre fedelmente la descrizione del frate nella prima tela mariana della Pastorella, portata in trionfale processione nella prima festa della Divina Pastora, celebrata a Siviglia l'8 settembre 1703 (fig. 1). Poco dopo, nel 1704 o 1705, venne realizzata anche la prima statua, attribuita a Francisco Ruiz Gijon. Questa scultura e il primo dipinto sono attualmente conservati nella Cappella della Divina Pastora in Calle Amparo a Siviglia, sede della più antica Confraternita intitolata alla nuova *advocacion*. Accanto ai due prototipi, c'è un ritratto di Frate Isidoro: il pittore Juan Ruiz Soriano lo ha raffigurato a mani giunte, davanti ad un tavolo su cui sono appoggiati calamaio, fogli, due volumi e, naturalmente, la tela della Divina Pastora di Miguel de Tovar. Parole e immagini: gli strumenti per diffondere la nuova devozione.

Da allora in poi dipinti, statue ed incisioni proliferarono e accompagnarono la veloce diffusione del culto della Divina Pastora, ufficializzato in varie tappe a partire dal 1795, anno in cui Pio VI lo approvò per i conventi cappuccini spagnoli. Fu però Pio VII a introdurlo in Italia, estendendo la concessione anche a tutte le Diocesi dell'Etruria, ai conventi dei Francescani Alcantarini e alle Chiese del Regno delle Due Sicilie.²

In realtà, esso giunse nella penisola molto prima dell'autorizzazione papale e proprio grazie agli Alcantarini, cioè ai Frati Minori Scalzi, ai quali appartenne la sua più zelante divulgatrice: Santa Maria Francesca delle Cinque Piaghe di Gesù, nata, vissuta e morta nei Quartieri spagnoli di Napoli.³

1. Isidoro de Sevilla, *La Pastora Coronada*, Sevilla, Francisco de Leefdael, 1705 (rarissimo) e *La mejor pastora assumpta: sermon de la assumpcion de Maria SSma Nuestra Reina*, Sevilla, Diego Lopez de Haro, 1732. Per l'argomento, su cui esiste una ricchissima produzione in spagnolo, si segnalano i recenti lavori di Álvaro Román VILLALÓN *La divina pastora en los escritos de fray Isidoro de Sevilla* (1662-1750), Roma, Pontificia facoltà teologica Marianum, 2009, rielaborato nel volume illustrato *La Divina Pastora en los escritos de fray Isidoro de Sevilla*, Sevilla, Gesto Sevilla Comunicación, 2012; John CORRIVEAU, *Carta del ministro General, H. John Corriveau, con motivo de la celebracion del 3er. Centenario de la advocacion 'Maria, madre del Buen Pastor' ('Divina Pastora')*, Roma, Curia General OFM Cap, 2003. Si ricorda anche il ricco yosoypastoreno.blogspot.it. In italiano si vedano Biagio AMATA, *La Vergine Maria 'Buona Pastora'*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1992; Salvatore M. PERRELLA, *Maria 'divina Pastora', origine e significato del titolo*, in *La Pastorella a Martina Franca. Quaderni della Basilica*, a c. di Don Franco Semeraro, Martina Franca, Basilica di San Martino, 2010, pp. 10-12; Giuseppe BARBERO, *Nota storica alla devozione di Maria Madre del Buon Pastore*, in www.alberione.org.

2. Nel 1870 la sacra Congregazione dei Riti estese la festa anche alle Missioni cappuccine del Sud America e Leone XIII la concesse a tutto l'Ordine nel 1885; nel 1932 il Capitolo Generale proclamò la Divina Pastora patrona universale delle Missioni cappuccine.

3. Cfr. Genoveffa PALUMBO, *Maria Francesca delle Cinque Piaghe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma,

Basta analizzare gli atti del processo di beatificazione e canonizzazione per rendersi conto del suo fondamentale ruolo di propagatrice non solo di devozione, ma anche di immagini. Essi contengono anche un'interessante indicazione cronologica, che attesta il precoce incontro di Maria Francesca, del suo confessore e di Napoli con la nuova devozione spagnola.

[...] ed era sì grande la sua divozione verso la Gran Madre di Dio, che l'insinuava a tutti coloro che la visitavano, o la praticavano più spesso da vicino. [...] Sopra tutto amava di venerarla sotto il titolo della Divina Pastora, titolo allora ignoto in tutto il Regno di Napoli, ora bastantemente dilatato sì nella Capitale come in altri luoghi per opera e mediazione di Suor Maria Francesca, siccome mi fu raccontato più volte [...] nella maniera seguente. Verso l'anno 1742, o 1744, da alcuni Religiosi nostri Alcantarini Spagnoli fu donata al detto Padre Salvatore una figurina intitolata «la Divina Pastora», ove non v'era altro impressa che la Vergine Santissima con in braccio il Bambino Gesù circondata da più pecorelle, le quali stavano legate con alcune catenelle tenute da detta Gran Signora, e l'Arcangelo San Michele, che discaccia il lupo infernale da una delle pecorelle che grida: «Ave Maria»; dicendole detti religiosi che in Ispagna regnava dappertutto tal divozione verso detto titolo. Or detta Figurina del Padre Salvatore fu portata alla Serva di Dio, la quale in vederla tutta intenerita ne giubilò d'allegrezza. Come fu nel giorno appresso, detta Serva di Dio raccontò al nominato Padre Salvatore come Ella, stando in orazione, la Vergine Santissima in una visione manifestato l'avea il gradimento che riceveva di essere venerata sotto detto titolo. Da ciò mosso il detto Padre Salvatore fece subito venire dalla Spagna Figure, Medaglie, Catenelle, Libretti, e Novenarj; indi, fattone fare in Napoli un rame e ristampare detti Libretti, cominciassi tanto dal detto Padre Salvatore, quanto dalla Serva di Dio a propagarne la divozione.⁴

Maria Francesca, infatti, tiene appese nella sua stanza numerose immagini mariane ma mostra una particolare affezione per quelle della Pastora, pressoché onnipresente (con varianti) nei ritratti della religiosa (fig. 2).

Molte testimonianze rivelano il suo legame privilegiato con un quadretto di questo soggetto: su insistenza di Padre Salvatore, lo applica al suo corpo martoriato per guarire un tumore; inchiodata al letto, incapace di parlare e di esprimere i suoi desideri, lo riceve tra le braccia per intervento angelico; una volta il dipinto si anima addirittura, e la Madonna alza il suo manto e glielo pone sul capo, per proteggerla dal Demonio tentatore. Possiede straordinario potere taumaturgico pure l'olio della lampada che gli arde dinnanzi e che la santa distribuisce ai fedeli.⁵

Proprio davanti a questo dipinto la monaca giura schiavitù perpetua alla Vergine, inventando una cerimonia ispirata dall'immagine medesima. Maria Francesca si inginocchia e prega, tenendo in mano una catenella, simile a quella che in molti quadri unisce le candide pecore alla Divina Pastora. Poi con questa si lega, pronunciando la seguente professione: «Ed

Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 238-241.

4. SACRA RITUUM CONGREGATIONE E.mo, et R.mo Cardinali Galleffi Episcopo Albanensi Relatore, Neapolitana beatificationis et canonizationis Ven. Servae Dei Sor. Mariae Franciscæ a Vulneribus D.N.J.C. tertiariae professae Ordinis Minorum Excalceatorum S. Petri de Alcantara Provinciae Neapolis. Summarium super virtutibus, Romae, Ex Typographia Reverendae Camerae Apostolicae, MDCCCXXIV, p. 187. In questa e nelle successive citazioni si è introdotta la punteggiatura secondo l'uso moderno.

5. Ivi, pp. 124, 189 e 384.



2. Maria Francesca delle Cinque Piaghe di Gesù con un'immagine della Divina Pastora (cm. 8×12), incisione del XIX secolo (post 1843 ante 1867), Napoli, presso Francesco Scafa.

acciò si conosca che io sono vostra pecorella avventurata, mi contrassegno per tale con Ligame d'Amore e di dipendenza; e vi prego, che siccome io esternamente con Voi m'obligo, così vogliate internamente legare al vostro santo Cuore ed Anima l'anima e il cuor mio». ⁶

La pia bizzocca maneggia continuamente incisioni, che escono anche dal chiuso della sua casa. Nella sua infinita carità dona agli infermi «Manna di San Niccola, Cartelle dell'Immacolata Concezzione, figure della Divina Pastora, acque di Sambuco, che operavano prodigi» ⁷ e ne posa una sul cuscino di una donna in fin di vita scacciando il demonio pronto a ghermire la sua anima. Un'immagine olezzante viene regalata ad una dama genovese «la quale non poteva sentire odore di sorta alcuna, che subito sveniva, ma questo solo sentiva con sommo piacimento». ⁸ Essa aveva in precedenza risanato le piaghe di Maria Francesca, flagellatasi oltre misura: il foglietto con la Pastora, pur rimanendo a contatto con le sue ferite per tutta un'intera notte, le aveva guarite senza macchiarsi di sangue, impregnandosi soltanto di uno straordinario profumo, che esalava esclusivamente dalla parte con la figura.

E non basta: anche la Santa, proprio come il cappuccino sivigliano, si fa committente di immagini o crea devoti committenti. Così dichiara la napoletana Maria Antonia Gamba: «Io so che la venerabile Serva di Dio, fu più che divota di Maria Santissima sotto il titolo della Divina Pastora a segno di far fare a sue spese un Quadro della medesima nella Chiesa di Santa Catarina a Chiaja». ⁹ Probabilmente si tratta del dipinto di Antonio Sarnelli (1755) che si trova nella cappella Buona Pastora, dove nel 1802 volle essere sepolta Maria Clotilde di Borbone, moglie di Carlo Emanuele IV di Savoia, terziaria francescana a lei devotissima. ¹⁰ Altri testimoni dell'eroica santità di Maria Francesca indicano tele e statue di varie Chiese napoletane, tutte create ad opera di fedeli da lei ispirati: in quella di San Marco a Nilo, in Santa Maria di Ognibene, al Gesù Nuovo. La Vergine stessa, un giorno, interviene con un miracolo pro-diffusione: grazie alle preghiere della sua devota fa apparire sei scudi, esattamente la somma necessaria a pagare l'incisore Giuseppe Cioffi per una lastra in rame con l'effigie della Pastorella! ¹¹

Infine, proprio come Frate Isidoro nelle sue prediche, la pia donna interpreta l'immagine, traducendola in parole a scopo didattico. Mostrando una 'figurina' ad un moribondo che dispera del perdono divino, lo esorta ad avere fiducia, spiegando che la Pastorella è «Maria Santissima, che si prende cura delle anime nostre figurate nelle pecorelle, difendendole dal lupo infernale, e ponendole sotto del suo manto santissimo». ¹²

Oltre a Maria Francesca, un altro illustre napoletano, Sant'Alfonso de Liguori (1696-1787), occupa un posto di riguardo nell'albo d'oro dei propagatori. Il colto fondatore della Congregazione del Santissimo Redentore fu pittore e disegnatore egli stesso: era ben consapevole della potenza suggestiva delle arti figurative e incline ad utilizzarle per far presa

6. Ivi, p. 188.

7. Ivi, p. 239.

8. Ivi, p. 336.

9. Ivi, p. 295.

10. Luigi BOTTIGLIA, *Memorie per servire alla vita della serva di Dio Maria Clotilde Adelaide Saveria di Francia regina di Sardegna*, Torino, Felice Buzan, 1804, p. 28. L'autore vi annota pure che la devozione arrivò a Torino a fine Settecento, all'epoca dell'arcivescovo Costa (1778-1796) ma che «esisteva già varj anni prima in Firenze».

11. Ivi, pp. 188-189.

12. Ivi, p. 461.

sui fedeli. Anche lui devotissimo alla Vergine, era particolarmente affezionato ad una tela della Pastorella e introdusse questa tenera iconografia mariana nel mondo dei Redentoristi: a Sant'Agata dei Goti (di cui fu vescovo) e a Pagani (dove si ritirò e morì) si conservano infatti vari dipinti con questo soggetto.¹³

Non stupisce, visti questi due 'campioni', se a Napoli gli stessi regnanti si accostarono al nuovo culto, come testimonia, oltre alla sepoltura di Maria Clotilde, anche la porta di accesso all'Oratorio privato di Ferdinando II di Borbone, nel Palazzo Reale di Napoli: la lastra centrale della vetrata raffigura infatti la Divina Pastora tra i santi 'dinastici' Ferdinando di Castiglia, Luigi di Francia, Elisabetta d'Ungheria e la martire Jasonia.

La ricerca sulle origini del culto si trasforma ben presto in un pellegrinaggio virtuale, che sulle orme di Borboni e Alcantarini conduce subito a Martina Franca. Molti i segni della devozione in città: «Le edicole votive del centro storico, la intitolazione alla Pastorella di una via nel cuore della struttura urbanistica [...], le tele da altare e da salotto presenti nei palazzi nobiliari sono il segno di una venerazione fortemente sentita».¹⁴ Le immagini più note sono però quelle custodite nella locale Basilica, dove sin dal 1765 fu collocata una tela di Pietro Cataldo Mauro: un tripudio di angioletti, pecorelle, rose fatte cadere dalla Vergine (simbolo delle grazie concesse ai fedeli), il consueto intervento di san Michele sullo sfondo e, in primo piano, i Santi Giovanni, Gregorio e Nicasio. Successivamente, circa a metà Ottocento, giunse in dono alla chiesa anche un pregevole manichino snodabile in legno, simile a molte statue iberiche e sudamericane non solo per postura e accessori, ma anche per il piede appoggiato su un argenteo crescente di luna. Il culto, ormai plurisecolare, non ha perso vigore. Sotto il suo ricco abito in velluto sono stati ritrovati i nomi degli uomini partiti per le guerre del secolo scorso e ancora oggi la devozione arricchisce la liturgia: la veglia di Pasqua si conclude con la venerazione della Madre del Buon Pastore, la celebrazione dei battesimi e la consegna a Maria di nuovi 'agnelli' del gregge del Signore.

Dalla Campania e dalla Puglia la pista francescano-alcantarina (nonché borbonica) conduce a Parma: qui i frati minori riformati della Chiesa di San Pietro d'Alcantara commissionarono allo scultore Giuseppe Sbravati una terracotta policroma della Divina Pastora, che nel 1792 fu benedetta e collocata in una cappellina lungo il muro del loro convento. Vista la calda accoglienza popolare, la statua venne trasferita all'interno dell'edificio sacro nel 1800, in una cappella debitamente affrescata per accoglierla. Poi la Storia complicò le cose: le soppressioni napoleoniche, la trasformazione in caserma del convento alcantarino, l'arrivo di Maria Luigia determinarono numerosi spostamenti e oggi le statue sono diventate due. Quale l'originale? Quella conservata in San Pietro d'Alcantara o quella che si trova nella parrocchia di Sant'Uldarico? Un piccolo giallo, risolto grazie al confronto delle due opere con le stampe devozionali della Pastora parmense.¹⁵

13. Cfr. Domenico CAPONE, *Il volto di Sant'Alfonso nei ritratti e nell'iconografia*, Roma, Tipografia S. Giuseppe, 1954, cap. XIII e in particolare le pp. 116-119; Ezio MARCELLI e Santino RAPONI, *Sant'Alfonso pittore*, in *Un umanista del '700 italiano. Alfonso Maria de Liguori*, Verona, Bettinelli, 1992.

14. *La donna più bella della nostra città*, in *La Pastorella a Martina Franca*, cit., p. 28.

15. Pier Paolo MENDOGNI, *La Divina Pastora dello Sbravati*, in *La maestà della Divina Pastora del Convento di San Pietro*

Vagando di sito in sito sulle tracce della Vergine Pastorella si scovano statue di vario materiale in molte altre località dell'Italia meridionale: a Bonito e ad Aversa, in Campania; in una cappella salentina, a San Pietro in Lama; in Calabria, nell'antichissima Cattolica di Stilo e a Piminoro, un borgo arroccato su un'altura dell'Aspromonte, tra boschi di elci, faggi e castagni. Qui la festa di luglio della Divina Pastora culmina ancora oggi in una processione con la sua immagine, giunta da Napoli nel 1841 e non senza miracoli durante la traslazione.¹⁶ Il privilegio di portarla in spalla si gioca all'incanto, con un'asta pubblica: la popolazione è divisa in 'Contadini' e 'Massari' e i due gruppi si sfidano a suon di offerte davanti al sagrato, fino a quando una schiera non si dichiara vinta, perdendo l'onore e l'onere di finanziare i festeggiamenti.

L'indagine *on line*, ampliandosi, si trasforma in un censimento articolato, visto che oltre alle statue esistono anche molte opere pittoriche nel Nord e nel Sud Italia. Affrescata con colori delicati, la Divina Pastora sorride ai passanti sul muro di due antichi edifici a Bèe e a La Purèra, nell'incantevole paesaggio del lago Maggiore; ad Ibla invece, quasi civettuola, si staglia sul soffitto azzurro della Sacrestia nella Santissima Annunziata. Impossibile non citare le Marche, dove esistono ben tre chiese a lei intitolate (a Tolentino, Matelica e Montefortino) e dove si incontrano numerosi dipinti, ad esempio a Fermo, a Ponzano di Fermo, a Sant'Angelo in Pontano.¹⁷ Tra le tante tele affini, talvolta anonime, spicca l'originalità di una Vergine beneventana, opera ottocentesca di Giuseppe Salvetti. Nel quadro la figura di Cristo portacroce si erge sul bordo di una tinozza di legno colma di vino-sangue, mentre la Madonna, con cappello e pellicciotto, si rivolge agli osservatori e con la mano destra si accinge ad immergervi una pecora, a simboleggiare la salvezza donata da Gesù.¹⁸

Di regione in regione, di nome in nome, si scopre pure che la venerazione di Maria Madre del Buon Pastore è collegata a due importanti religiosi, entrambi di umile origine contadina ed ambedue 'fondatori': il primo dei Salesiani, il secondo della vasta famiglia paolina. A Don Bosco la Madonna apparve in queste vesti in numerosi sogni profetici, dai nove anni in poi. Sogni dal potente valore simbolico, in cui bambini da educare si trasformano in agnelli o gli agnelli si mutano in pastorelli-sacerdoti; sogni che lo orientarono verso la sua missione a vantaggio della gioventù.¹⁹ Don Giacomo Alberione, invece, non solo evidenziò la funzione

d'Alcantara in Parma, a c. di Lorenzo Sartorio, Parma, Tipolito La Nazionale, 1992, pp. 9-12 e Id., *La Divina Pastora*, in www.pierpaolomendogni.it. Si veda anche *La Divina Pastora venerata in S. Pietro d'Alcantara dei Frati Minori Parma*, Parma, Gavazzoli, 1925.

Molti i segni della devozione nel Parmense: nei pressi della Reggia di Colorno sorgono un Oratorio della Divina Pastora ed una 'maestà' con un altorilievo attribuito allo Sbravati; nella chiesa di Sant'Uldarico è invece conservata, oltre alla statua di cui sopra, anche una tela sullo stesso soggetto, opera del 1905 di Guido Carmignani; un altro oratorio fu costruito nel 1797 a Campora, in località Malora.

16. A introdurre il culto a Piminoro (il cui nome in greco significa proprio 'monte del pastore') fu il vescovo Alessandro Tommasini, che nel 1801 vi fece costruire una chiesa in onore di Maria Divina Pastora e commissionò anche un dipinto (oggi trafugato) a Giuseppe Crestadoro di Messina, schizzandone di persona il soggetto. La statua lignea ancora oggi in chiesa è invece opera di Arcangelo Testa.

17. I dipinti si trovano rispettivamente nella Chiesa San Lorenzo Martire e San Giuseppe Sposo (tela di Luigi Fontana), in quella di S. Maria (olio di Francesco Saverio Allevi, 1779), nel locale Monastero delle Benedettine (Nicola Monti, 1776).

18. Maurizio CIMINO, *Nostalgia di bellezza. Immagini mariane a Benevento*, Benevento, Natan Edizioni, 2009 (il quadro è conservato nella Chiesa di Sant'Anna).

19. Si veda il sito *La Buona Pastora di Don Bosco, Riflessioni di Don Biagio Amata s.d.b. per il bicentenario della nascita di*

pastorale di Maria nei suoi scritti, ma progettò un'immagine che la concretizzasse: la Vergine e il Bambino nell'atto di offrire erba fresca, a destra San Pietro che raccomanda le anime-pecorelle e a sinistra San Paolo che le sospinge verso di loro per essere pasciute. Così nacque il mosaico absidale della cappella di Albano Laziale, nella Casa Madre delle Suore di Gesù Buon Pastore, fondate da Don Giacomo nel 1938. Alle sue 'Pastorelle', infatti, Don Giacomo indicò questa devozione come quella più adatta al loro carisma.²⁰

Dopo le grandi personalità è poi la volta delle associazioni. Le tracce conducono prevalentemente in Toscana. Nell'Ottocento esisteva una 'Congregazione della Divina Pastora' a Barga, come dimostrato da un antico registro parrocchiale.²¹ Alla Biblioteca Nazionale di Firenze è invece conservata copia dello *Statuto per la venerabile compagnia sotto il titolo della Divina pastora, di carità e misericordia eretta nella Chiesa di San Bartolomeo al ponte a Cappiano*, fondata nel 1824.²² I confratelli, oltre alle opere «di cristiana carità», organizzano «il divin culto della chiesa parrocchiale», incluso quello per la Divina Pastora, che della chiesa è compatrona. Ovviamente non poteva mancare un'immagine: ecco infatti un'altra bella statua lignea, da poco restaurata. Ancora più antica, del 1807, è la 'Pia Congregazione della Divina Pastora' eretta nella Chiesa di San Giuseppe a Pisa, dove si conserva una tela in cui la Vergine apre le braccia e allarga il suo manto offrendo ricovero a numerose pecorelle.²³

La Toscana pare essere stata terreno fertile per questa devozione: esistono altre statue a San Miniato di Pisa e a La Costa presso Uzzano (entrambe vestite), a San Giorgio a Colonica²⁴ e a Livorno (nella Chiesa di Santa Maria in Torretta); c'è un'edicola votiva in posizione panoramica poco fuori Montepulciano e una lunetta affrescata è visibile in Sant'Andrea Forisportam a Pisa. Inoltre in tre località toscane opere antecedenti al Settecento sono state ribattezzate 'Divina Pastora' pur non avendo nessuna attinenza con l'iconografia in questione: tale fu la forza del nuovo titolo! È accaduto a Luco di Mugello per una Madonna robbiana; a Caprese Michelangelo ad un affresco del XV secolo; nel quartiere pisano di Riglione ad un dipinto carraccesco.²⁵

In conclusione, anche solo utilizzando il *web*, si scopre un universo di fede, arte e tradizioni a me (e credo ai più) sconosciuto: libri e blog, santi e sante, congregazioni religiose

S. Giovanni Bosco 1815-2015 (xoomer.virgilio.it/blasius2/pastora/pastora.html).

20. Giacomo ALBERIONE, *Maria Santissima Divina Pastora*, capp. I e III, in *Opera omnia multimediale* (operaomnia.alberione.org). Oltre alla congregazione di religiose fondata da Don Giacomo, esistono anche le Suore calasanziane «Figlie della Divina Pastora» e le Francescane Missionarie della Madre del Divin Pastore.

21. Si tratta di un registro cartaceo con elenchi degli iscritti e delle somme pagate dal 1860 al 1875, presente nell'*Archivio della Parrocchia di San Cristoforo di Barga. Inventario*, a c. di Monica Biondi, Navacchio, Hyperborea, 2008, p. 345.

22. *Statuto per la venerabile compagnia sotto il titolo della Divina pastora, di carità e misericordia eretta nella Chiesa di San Bartolomeo al ponte a Cappiano*, Lucca, Tipografia Rocchi, 1870, p. 4.

23. *La Pia Congregazione della Divina Pastora eretta nella Chiesa di S. Giuseppe in Pisa dal 1807*, Pisa, Pacini e Mariotti, 1944. Il quadro, collocato sull'altare della Famiglia Perelli, fu dipinto nel 1808 da Giuseppe Mannaioni, allievo del Tempesti, su commissione del cappellano Giuseppe Frediani, fondatore dell'associazione.

24. Ancora oggi vi si celebra la festa della Divina Pastora, portando la statua in processione. Feste analoghe si svolgevano in passato anche a San Pietro a Ponti e a Brozzi, come segnalato in Luigi SANTONI, *Diario sacro e guida perpetua delle feste principali delle chiese della città, suburbio ed arcidiocesi fiorentina, arricchito dell'elenco di tutti i santi, beati e venerabili che sono nati, domiciliati e morti in Toscana*, Firenze, Tipografia arcivescovile, 1853.

25. Nel primo e nel secondo caso il cambiamento potrebbe essere stato facilitato dal fatto che la Vergine apparve, secondo la tradizione, a due contadine-pastore.

e confraternite laiche, feste e processioni, tridui, novene ed inni, chiese, statue, dipinti. L'overdose di informazioni rischia però di allontanarmi dall'obiettivo prioritario: indagare sulla Divina Pastora di San Gaetano. Pertanto decido di chiudere le ricerche, per osservare – sotto una luce nuova – la mia collezione d'immagini.

Nella scatola etichettata 'Divina Pastora' sonnecchiano da tempo incisioni ottocentesche e cromolitografie del primo Novecento (tra cui riconosco la statua di Parma). Provengono da varie zone d'Italia, dalla Spagna, dalla Francia e dal Belgio fiammingo e sono sostanzialmente ispirate a poche tipologie compositive.

Alcune sono una trasposizione al femminile dell'iconografia più comune di Gesù 'Buon Pastore': la Vergine avanza in una serena cornice bucolica alla guida di un piccolo gregge, spesso tenendo in braccio un agnello e in mano il pastorale. Talvolta, come Cristo, si china per liberare dai rovi una pecorella smarrita; in alcuni casi è solo circondata dalle candide bestiole, insieme al figlioletto. In una composizione più rara e originale, Maria, al di là di un baratro, attende a braccia aperte una pecorella stanca e impaurita, che percorre un asse sospeso nel vuoto, simbolo delle difficoltà terrene o del pauroso passaggio all'aldilà.

La maggior parte riproduce l'iconografia più diffusa in Europa, basata sul modello 'isidoriano': la Madonna seduta sotto ad un albero con in mano una rosa e il pastorale; intorno a lei delle pecorelle (con il monogramma mariano sul vello) e alle sue spalle il provvidenziale intervento di San Michele. L'archetipo, però, si è ormai arricchito di un elemento fisso: il Bambino in grembo. Frate Isidoro non gradiva aggiunte alla composizione da lui descritta,²⁶ ma la diffusione del culto e il moltiplicarsi delle immagini determinarono in breve numerose varianti. A nulla valsero le sue raccomandazioni e la Divina Pastora divenne quasi subito la Madre di Cristo Buon Pastore, pronto a dare la vita per il suo gregge: «Madre di Quello che i peccati toglie | l'Agnello del suo Figlio abbraccia e accoglie», spiega la didascalia di una delle incisioni. Così Maria, avvicinandosi ulteriormente al sentimento religioso popolare, divenne guida affettuosa per le anime e per la Chiesa, e mamma amorosa che protegge dal Male (fig. 3).

Si distingue dai modelli precedenti l'ultima immagine arrivata, quella che ha preteso con forza la mia attenzione: una stampa popolare acquerellata, non una pastorella generica ma una specifica immagine fiorentina. La didascalia è precisa: «La Divina Pastora che si venera nella Chiesa di San Gaetano di Firenze». Sulla carta ingiallita, sotto un drappo sorretto da 4 angeli e sormontato da una grande corona a mo' di baldacchino, sta ritta una Vergine coronata, con gli occhi bassi, vestita di un abito chiaro ricamato. Dà la mano destra al Bambinello (che stringe una piccola croce premonitrice ed un rametto di olivo), mentre la sinistra si protende verso il muso di una pecorella, rifugiata sotto il suo manto azzurro. La luce circonda il suo capo, attorniato di stelle (fig. 4).

Altre due piccole incisioni della mia scatola, provenienti dalla collezione di una monaca fiorentina, la riproducono fedelmente, ma senza darle un nome e un'ubicazione: una è minuscola, forse destinata ad uno scapolare, l'altra è corredata di preghiera e indulgenza.

26. À. R. VILLALÓN, *La divina pastora*, cit., pp. 128 e sgg.



LA DIVINA PASTORA MARIA SS^{ma}
*Per ogni volta che uno recita avanti di Essa
 una Ave Maria, o una Salve, acquista 100 gior.ⁿⁱ
 d'Indulgenza concessa dalla Santità di PP.*

BENEDETTO XIV.

nel Sacramente del Salvatore

Dunque esisteva in città una devozione collegata ad una statua 'agghindata', in cui si fondevano l'iconografia della Divina Pastora, della Madonna della Misericordia e dell'Immacolata! Osservando bene, noto una probabile influenza della statua di San Gaetano anche sulla raffigurazione di un altro santino, un ricordo del mese mariano del primo Novecento stampato proprio a Firenze: la postura della Vergine, che tiene per mano Gesù ed accoglie sotto il manto due agnellini, è molto simile. E nell'orazione stampata sul retro si legge una significativa promessa: «risolvo fermamente di adoperarmi con tutte le forze a promuovere la vostra gloria e a propagare il vostro culto» (fig. 5).

In preda a una puerile eccitazione decido di verificare al più presto. Abito a Firenze da molti anni, ma sono entrata nella Chiesa di San Gaetano solo di sfuggita: è tempo di una visita accurata.

Se la prima ricognizione è fallimentare (nessuna statua e nessuno che sappia rispondere alle mie domande), la seconda, previo appuntamento, è sconsigliata. L'attuale Rettore non solo mi conferma la sua assenza ma anche che ogni altra indagine in loco è preclusa: l'archivio posteriore alle soppressioni granducali non è in chiesa e non sa indicarmi dove si trovi.

Mi rivolgo ai libri, e grazie alla monografia di Ezio Chini²⁷ su San Gaetano il quadro si fa più chiaro: finalmente rientro nell'edificio sapendo dove dirigermi e cosa guardare. Non mi lascio sedurre dalla ricchezza suggestiva dell'insieme e noto subito l'anomalia della prima cappella di destra: sopra l'altare, su un dossale di marmo verde, si staglia il lucido biancore di una Madonna di Andrea Della Robbia ma la terracotta risulta troppo piccola per la parete, e i due angeli in marmo ai suoi lati non attenuano la sensazione di vuoto. L'impressione è motivata, visto che in origine quello spazio era occupato da una tela di grandi dimensioni, rimossa nel 1822 per far posto proprio alla statua della Divina Pastora oggi scomparsa, ma che Chini nel 1984 colloca ancora «nei depositi». Lo studioso ricorda pure che il rifacimento della cappella è attestato da una lapide, di cui in nota riporta il testo. Sempre in nota inserisce una precoce testimonianza dei lavori, poche parole da un testo di Luigi Biadi, del 1824: «Dalla prima Cappella a destra fu di recente tolta la Tavola indicante il Martirio di S. Andrea, dipinto da Antonio Ruggieri, onde porvi in apposita nicchia la Statua denotante la Divina Pastora».²⁸

Verifico per scrupolo, e scopro altro. Sia quell'epigrafe seminasosta, che leggo dal vivo scostando la tovaglia dell'altare, sia l'annotazione del Biadi, letta per intero e non tagliata con gli occhi di uno storico dell'arte, contengono informazioni importanti per una collezionista a caccia di fantasmi! Dalla prima si apprende che contemporaneamente ai lavori che trasformarono la Cappella del Rosso (dedicata a Sant'Andrea) in un luogo di devozione mariano fu istituita anche una 'Congregazione della Sacra Famiglia'. Dalla seconda che quest'ultima fu fondata in gloria della Divina Pastora, e che dai Congregati venne «isti-

27. Ezio CHINI, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1984, pp. 155-160.

28. Luigi BIADI, *Notizia sulle antiche Fabbriche di Firenze non terminate e sulle variazioni alle quali i più ragguardevoli edifici sono andati soggetti*, Firenze, Stamperia Bonducciana, 1824, pp. 153-154. Cfr. anche Federico FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, Ducci, 1842, p. 530 (vi si cita la statua, definendola «un'immagine in rilievo della Divina Pastora, di poco merito artistico»).



4. *La Divina Pastora che si venera nella Chiesa di S. Gaetano di Firenze*, litografia acquerellata (cm. 19 × 25), XIX secolo.



5. *Ricordo del Mese di Maggio. Maria SS. Madre del Buon Pastore* (cm 7 × 12 circa), cromolitografia stampata a Firenze da F.L. Miniati, imprimatur 1901.

tuita una particolare devozione in tutto il mese di Maggio di ciascun anno, detto il Mese mariano».²⁹ Riti di maggio, confraternita: nuove strade da seguire.

Bloccata in casa da una congiuntura familiare problematica, continuo nei ritagli di tempo a frugare in Internet, unica possibilità di ricerca domestica. Digito, come al solito, le più svariate associazioni di parole e grazie ai nuovi *input* rintraccio un altro riscontro su San Gaetano: «in detta Chiesa si fa una speciale devozione in onore di Maria SS. con pompa ogni anno nel Mese di Maggio [...] durante il quale si tiene esposta tutti i giorni l'immagine di Maria SS. Sotto il titolo DELLA DIVINA PASTORA».³⁰

Poi, più nulla. Anche della Congregazione della Sacra Famiglia, come della statua, non è dato sapere altro: non uno Statuto, non una ricevuta di iscrizione, non un volume di preghiere. Ne intravedo un'ipotetica traccia dietro ad un mio santino, un altro ricordo del Mese Mariano con l'immagine isidoriana (privata del cappello) e con un'interessante invocazione alla Vergine sul retro: «stendete sopra di me e i miei Confratelli la vostra caritatevole protezione». Che sia una variante fiorentina, visto che nelle altre copie in collezione, in spagnolo, non c'è la stessa orazione e la Vergine indossa il tradizionale copricapo? Purtroppo manca il luogo di stampa e non si può andare oltre la congettura.

La frustrazione, però, è illuminante: laddove non aiutano le biblioteche e la rete può arrivare la passione! Attraverso una catena di intercessori riesco a contattare il dottor Alessandro Martini, che nella sua immensa raccolta rintraccia l'agognata testimonianza. Si tratta di un grande foglio a stampa, una 'cartella' di aggregazione, con nome e data manoscritti: «1877, Anna Manetti, offerta 84». È un documento tardo, ma fondamentale perché descrive le varie classi degli ascritti, le attività del sodalizio, le indulgenze lucrabili. L'instazione rivela finalmente anche l'identità precisa della pia unione, il suo il triplice nome: «Congregazione della Sacra Famiglia e dei Dolori di Maria Santissima, detta volgarmente del Mese Mariano, in onore della Divina Pastora».³¹

Coerentemente ad esso, chi si iscrive riceve «un libretto» e la «corona dei Dolori della Vergine», indispensabile per il Rosario che si recita, ogni sera, nella cappella Del Rosso ormai a lei intitolata. A questa prima pratica devota segue un lungo elenco di riti in giorni fissi, ognuno legato ad una 'esposizione': del Santissimo Sacramento ogni venerdì, di una reliquia di San Giuseppe nelle terze domeniche, di un Bambin Gesù nelle quarte. L'attività diventa frenetica nel mese di Maggio, quando si espone ininterrottamente la statua della Madre del Divin Pastore e se ne solennizza la festa in una delle domeniche.³² Per 31 giorni le funzioni iniziano di prima mattina e si concludono solo dopo le 23! Esse prevedono l'utilizzo del libriccino donato ai congregati, di cui si cita il titolo:

29. L. BIADI, *Notizia*, cit., p. 154.

30. Luigi SANTONI, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le Chiese dell'Arcidiocesi di Firenze tratte da diversi autori*. Per cura di Luigi Santoni primo cancelliere della Curia arcivescovile fiorentina, Firenze, Mazzoni, 1847, p. 80, nota 1.

31. Come «Congregazione del mese mariano» è citata in alcune lettere del parroco Niccolò Masolini all'Arcivescovo Limberti (Archivio Arcivescovile di Firenze, Limberti 76.15) in cui si richiede il permesso di invitare due predicatori marchigiani per il mese di maggio del 1864 e in cui si parla dell'alienazione di alcuni oggetti della Congregazione.

32. Cfr. *Triduo in onore della SS. Vergine Maria madre del Buon Pastore delle anime nostre...*, Roma, Tipografia Salviucci, 1866, p. 4.

Ogni mattina alle 6 avvi un'istruzione catechistica sopra i doveri del cristiano; letta quindi la meditazione che corre nel libretto intitolato *Il mese di Maria*, si fa la spiegazione sopra di essa o sopra d'altra verità della Fede dal Ministro della divina parola e finalmente, cantato l'Inno *Ave Maris Stella*, si dà la benedizione.

Ogni indicazione precisa diventa un piccolo appiglio per la ricerca: il titolo del volumetto, però, conduce solo a decine di testi simili, pubblicati nel corso dell'Ottocento, ma ispirati a modelli settecenteschi. Nel 1725 Annibale Dionisi, con il suo *Il mese di Maria*, aveva infatti formalizzato il culto secondo una struttura celebrativa in quattro tempi: meditazione, esempio, fioretto e giaculatoria; a lui si era ispirato, nel 1785, l'autore del *Mese* più celebre, Alfonso Muzzarelli, che aveva perfezionato la formula d'oblazione del proprio cuore, pronunciata a chiusura dei 31 giorni. Nel XIX secolo, quanto più imponente divenne il culto di Maria, tanto più trionfò la pratica del mese mariano e crebbe vertiginosamente il numero di pubblicazioni. Un solo esempio: la *Bibliografia Italiana* per gli anni 1835-1845 segnala ben 57 testi per il *Mese di Maggio*, di cui 17 sono ristampe del Muzzarelli mentre il rimanente è costituito da opuscoli spesso anonimi, intitolati *Mese di Maria o sia Mese di Maggio consacrato a Maria* oppure *Nuovo Mese di Maggio*.³³ A questa proliferazione appartiene il libretto in questione.

Le indagini sulla Festa della Divina Pastora, concessa da Pio VII ai vescovi della Toscana il 10 gennaio 1801,³⁴ hanno un esito più significativo e finalmente riconducono alla statua di San Gaetano. Pare che la solennità sia nata grazie ad una domenicana di Firenze, Suor Reginalda Tosetti: a fine Settecento, nella parentesi tra la bufera rivoluzionaria e le ulteriori tempeste napoleoniche, la religiosa fece pressione sul suo arcivescovo Antonio Martini affinché si ringraziasse degnamente la Vergine, ampliandone il culto nella Diocesi. Dalla sua biografia sembra che non solo la festa, ma anche la particolare iconografia della Divina Pastora fiorentina sia invenzione di Suor Reginalda.

Chi avrebbe mai pensato, che un'umile monaca conversa fosse da tanto da far stabilire, nella Diocesi fiorentina, una nuova festa, la festa della Madre del Buon Pastore? Eppure fu così. [...] Aveva visto più volte nelle sue versioni (*sic*) quali potenti preghiere avesse rivolte Maria al suo Divin Figlio in pro del genere umano. La misericordia, l'affetto che la Madonna aveva interposto per noi eccitarono la sua gratitudine, e ne volle perpetuare il ricordo. A questo fine si rivolse a Monsignor Martini e, dopo aver superate molte e molte difficoltà, finalmente riuscì e vinse. Fu istituita quindi una festa in onore della Madre del Buon Pastore, secondo i suoi desideri. Quella soave immagine della Madonna con a lato il Santo Bambino e dall'altro una pecorina che sembra quasi volerli unire insieme, doveva ricordare il tenero zelo spiegato allora da lei per le anime erranti. I Fiorentini ne furono devotissimi per tutto il secolo scorso e in alcune chiese, come in S. Gaetano si seguiva ancora a praticare la devozione del mese di Marzo (*sic!*), nata quasi contemporaneamente, innanzi a quell'immagine. La chiamano la Divina Pastora e ne fu fissata la festa la seconda Domenica di questo bel mese.³⁵

33. Pietro STELLA, *I tempi e gli scritti che prepararono il 'Mese di maggio' di Don Bosco*, in «Salesianum», 20 (1958), pp. 648-654 e relative note.

34. Cfr. *Triduo in onore della SS. Vergine Maria madre del Buon Pastore delle anime nostre...*, cit., p. 4.

35. [Terziarie domenicane], *Brevi biografie di alcuni Santi e Beati domenicani fiorentini*, Firenze, Tipografia Bonducciana



6. *Divina Pastora* (cm. 7,5×11), in *Il Mese di Maria ossia Il Mese di Maggio per le Persone secolari consacrato a Maria Santissima, coll'esercizio di vari fiori di virtù*. Da praticarsi dalle suddette Persone secolari nelle Chiese o nelle case, Firenze, Cartoleria Brazzini e Ducci, 1854.

Finalmente la storia del simulacro comincia a prendere corpo e a dispiegarsi nel tempo, arrivando al XX secolo, visto che questa biografia della Tosetti porta la data 1913. È facile poi, con un minimo di immaginazione, giungere sino al 1956, anno della rimozione della statua: probabilmente la devozione in città si affievolì con le trasformazioni culturali ed economiche postbelliche e certamente molto poterono le direttive del vescovo Elia Dalla Costa in merito alle immagini popolari di scarso valore artistico. Sin dal suo arrivo in Diocesi egli aveva infatti ordinato che «con prudenza, perché non se ne offenda la pietà del popolo, ma con decisa costanza» si procedesse «ad un lavoro di eliminazione» delle statue che «infestavano» le chiese fiorentine, «non solo per l'arte, ma anche per il decoro, per la dignità, per l'incremento del vero culto sacro!».³⁶

Per molto tempo non ci sono emozioni. Nessun nuovo testo, nessuna immagine, nessuna nuova pista da seguire. Poi un giorno, sperando come sempre che qualcuno abbia immesso in rete qualcosa da utilizzare, digito i termini-chiave del mio abracadabra e si apre un nuovo varco. Una libreria antiquaria ha appena messo in vendita un volume, compilando l'inserzione con provvidenziale precisione descrittiva: «*Il Mese di Maria ossia il Mese di maggio per le persone secolari consacrato a Maria Santissima coll'esercizio di varj fiori di virtù*, Firenze, Brazzini e Ducci, 1854, con incisione raffigurante la Divina Pastora». ³⁷ Leggo tutto d'un fiato e guardo incredula il foglio di guardia con la Statua vestita di San Gaetano: si tratta probabilmente di uno dei libretti distribuiti nella Congregazione (fig. 6)!

Tre giorni, ed è nelle mie mani. Rigorosamente anonimo come molti suoi coetanei, ricalda l'impostazione classica del Dionisi e del Muzzarelli, proponendo per ognuno dei 31 giorni una meditazione, un esempio, un «ossequio» (fioretto) e una giaculatoria. Offre un'ampia aneddotta con una ricca tipologia umana: «congregati di Maria», talvolta scrupolosamente ligi ai loro doveri ma più spesso tiepidi o negligenti; uomini e donne senza nome, di diverse condizioni, età e provenienze; personaggi di fama come il cistercense Raniero di Belforte, il Marchese Ugo di Toscana e Frate Leone, compagno di San Francesco. Vasto lo spazio di ambientazione: da Messina a Toledo, da Siviglia ad Avignone, dalle Fian-dre al regno indiano di Travancor. Le località di Dola, Duaco, Varesdino pongono ovvi problemi di ubicazione, ma non invano perché tentare di collocarle in qualche angolo di mondo mi conduce ad altri testi anonimi sul mese mariano e a corposi repertori di topica sacra (a cui forse rimandano alcune criptiche indicazioni tra parentesi nel mio libretto). Emerge così una vasta circolazione di materiale narrativo, indispensabile per offrire ai devoti racconti sempre nuovi o per conferire alle nuove edizioni un colorito locale: ad esempio la fiorentina Suor Domenica del Paradiso, protagonista di due esempi in questo libriccino toscano, scompare in altri simili ma stampati altrove.

Seguirei con piacere i percorsi labirintici di questo materiale, ma non posso. Devo resi-

di A. Meozzi, 1913, pp. 207-208. «Versioni» (per visioni) e «marzo» (per maggio) sembrano due refusi.

36. «Bollettino dell'Arcidiocesi di Firenze», XXIV (luglio 1932), n. 7, p. 187. Elia Dalla Costa fu vescovo di Firenze dal 1931 al 1958.

37. Nella «Gazzetta di Firenze» si pubblicizza un'edizione anteriore de *Il Mese di Maria*: Niccolò FABBRINI ripubblica l'«aureo libretto» e già lo arricchisce «di una stampa in rame rappresentate la Divina Pastora» (n. 48 [4 aprile 1838], p. 4). Anche alla p. 129 dell'*Annuario bibliografico italiano* del 1864 è registrata un'opera dallo stesso titolo, stampata dalla Tipografia Contrucci di Prato, anch'essa con xilografia sullo stesso soggetto.

stere alla tentazione e non divagare! Ripetendomi questa giaculatoria laica riesco nel mio fioretto: abbandono le collazioni *on line* concentrandomi sulla stesura, selezionando e cucendo ciò che ho raccolto. Scrivo del poco che ho trovato (e della fatica che ho fatto per trovarlo) in un testo diaristico-digressivo dal tono assai poco accademico; poi soppeso le mie conclusioni, sintetizzabili in ben poche righe.

In San Gaetano, dal 1822 al 1956, c'era una statua oggi scomparsa, di cui sopravvivono quattro immagini nella mia collezione. Quella scultura di gusto popolare concretizzava una devozione dalla lunga storia, ancora oggi viva in alcune località, che trovò anche in Italia zelanti diffusori. Una devozione che provocò una fioritura di immagini e di testi. Essa mise radici anche a Firenze grazie ad una risoluta monaca di clausura e soprattutto grazie ad un pio sodalizio, le cui attività sono documentate da una 'cartella' di aggregazione (anch'essa in collezione privata) e da un libriccino del mese mariano, forse appartenuto ad uno di quei devoti congregati.

La litote è necessaria: non è molto.

Mi chiedo se mai otterrò altri indizi, se arriveranno altri segni, ma soprattutto mi domando se mi condurranno alla Divina Pastora. Penso all'emozione di ritrovarla... la stessa di quando, da bambina, scoprivo cianfrusaglie accatastate in povere soffitte di paese, dove insieme a mio padre cercavo meravigliosi tesori. E me l'immagino: un po' sbrecciata, abbandonata nell'ombra di qualche magazzino, stinta dal tempo ma ancora protettiva, in atto di accogliere sotto il manto polveroso il suo Agnello-Bambino e la sua Anima-pecorella. Voglio credere che mi stia aspettando.³⁸

38. A lavoro ultimato, Alessandro Bicchi mi ha comunicato che in Curia si conserva un agnello in gesso a dimensioni naturali, nella posa di quello ai piedi della statua di San Gaetano: ad oggi è l'unico elemento superstite del gruppo.

MARTYNA URBANIAK

Pauper superbus

Un caso di fallita migrazione rurale in città nelle Trecento Novelle di Franco Sacchetti

L'economia toscana del Tre e Quattrocento è caratterizzata da una costante interazione tra l'universo cittadino e l'ambiente delle campagne e una delle espressioni di quest'intersezione è da individuarsi nel movimento migratorio delle popolazioni rurali verso le città. Durante il periodo tale flusso si dimostra infatti continuo, benché le sue diverse fasi siano caratterizzate da variazioni consistenti per quanto riguarda tanto il numero quanto le motivazioni, e quindi i profili economici e professionali, degli individui che scelgono di inurbarsi.¹ Se la documentazione superstita – costituita in gran parte da documenti fiscali, atti notarili, statuti corporativi, fascicoli giudiziari e scritture private – consente talvolta di ricostruire le attività lavorative e l'entità dei patrimoni di questi migranti, è assai più difficile seguire il loro percorso passo per passo, penetrando nei vari contesti in cui esso si compie e osservando le dinamiche quotidiane di essi. Per colmare almeno in parte questa lacuna la ricerca storica può nutrirsi, con le necessarie precauzioni, di notizie veicolate da fonti letterarie.² Particolarmente preziosa si rivela in merito la novellistica di Franco Sacchetti, dove l'immersione dell'autore nella realtà fiorentina determina un legame circolare tra esperienza e letteratura.³ Infatti, se discutendo le proprie

1. Per notizie sui movimenti migratori dalle campagne verso le città toscane del tardo Medioevo, cfr. almeno Gabriella PICCINI, *I "villani incittadinati" nella Siena del XIV secolo*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», LXXXII/LXXXIII (1975/1976), pp. 158-219: 171, 203-219; David HERLIHY, Christiane KLAPISCH-ZUBER, *I toscani e le loro famiglie. Uno studio sul catasto fiorentino del 1427*, Bologna, il Mulino, 1988 (ed. org. Paris, 1978) pp. 433-434; Charles-Marie DE LA RONCIÈRE, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle (1280-1380)*, Rome, École Française de Rome, 1982, pp. 643-709; Giuliano PINTO, *La politica demografica delle città*, in *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell'Italia medievale*, a c. di Rinaldo Comba, Gabriella Piccini e Giuliano Pinto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 19-44; Rinaldo COMBA, *Emigrare nel Medioevo. Aspetti economico-sociali della mobilità geografica nei secoli XI-XVI*, in *ivi*, pp. 45-74; Giuliano PINTO, *I rapporti economici tra città e campagna*, in Roberto GRECI, Giuliano PINTO, Giacomo TODESCHINI, *Economie urbane ed etica economica nell'Italia medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 3-74: 63-68; Donata DEGRASSI, *Il mondo dei mestieri artigianali*, in *La mobilità sociale nel Medioevo*, a c. di Sandro Carocci, Rome, École Française de Rome, 2010, pp. 273-287.

2. Sulla novella come fonte storica, cfr. almeno Marina MARIETTI, *La crise de la société communale dans la beffa du Trecentonovelle*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance* (deuxième série), études réunis par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, C.I.R.R.I., 1975, pp. 9-63; Giovanni CHERUBINI, *Il mondo contadino nella novellistica italiana dei secoli XIV e XV. Una novella di Gentile Sermini*, in *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, a c. di Vito Fumagalli e Gabriella Rossetti, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 417-435; Piotr SALWA, *Fiction e realtà: novella come fonte storica*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», I, 1985, pp. 189-205; Michel PLAISANCE, *Città e campagna (XIII-XVII secolo)*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V. *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 583-634; Massimo MIGLIO, *La novella come fonte storica. Cronaca e novella dal Compagni al Pecorone*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, I, pp. 173-190; *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a c. di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000; Michelangelo ZACCARELLO, *Ingegno naturale e cultura materiale: i moti degli artisti nelle Trecento Novelle di Franco Sacchetti*, in «Italianistica», XXXVIII/2 (2009), pp. 129-140; Antonella ASTORRI, *Realtà e letteratura nella Firenze del Trecento: un processo per frode in Mercanzia e una novella di Franco Sacchetti*, in *Uomini paesaggi storie. Studi di storia medievale per Giovanni Cherubini*, a c. di Duccio Balestracci et al., 2 voll., SeB Editori, Siena, 2012, II, pp. 781-792.

3. Cesare SEGRE, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del convegno di Pienza (10-14 settembre 1991), 2 voll., Roma, Salerno Editrice,

fonti nel proemio delle *Trecento Novelle* Sacchetti fa riferimento tanto alla tradizione scritta delle novelle «antiche», quanto a quella orale delle vicende «moderne» e a quella tutta personale, legata alle esperienze vissute, la maggior parte dei suoi racconti trae spunto non da testi letterari di remota origine, ma dai depositi di memoria, collettiva e individuale, più o meno recente.⁴ È da lì che emerge con ogni probabilità anche il caso narrato nella novella ccxv: una ‘vicenda possibile’ la quale consente di osservare le complesse dinamiche cetuali e corporative che si potevano innescare intorno a un tentativo di migrazione di un contadino in città.

Il racconto presenta la storia di un giovane campagnolo di Altomena, in Vallombrosa, mandato come apprendista presso la bottega di un ricco orafo fiorentino, Jacopo di ser Zello.⁵ Ad avere l’idea è Jacopo stesso che «andando a’ suoi luoghi ad Altomena, ed essendo tra certi contadini [...] e veggendo uno figliuolo d’uno ivi presente, che avea forse sedici anni, disse se volea darlo, che lo av[iv]rebbe e farebbero buon uomo. Al contadino parve mil[l]’anni, credendo subito che divenisse ricco».⁶ Da artigiano benestante, produttore di beni di lusso – particolarmente richiesti da un mercato come quello fiorentino della fine del Trecento, in cui la Peste del 1348 aveva determinato una concentrazione fortissima della ricchezza e un’attenzione nuova per il bello da parte di committenti tanto laici quanto ecclesiastici – Jacopo è dunque proprietario di numerosi poderi rurali nei quali lavora, forse come mezzadro, anche il padre del ragazzo. È con lui e non con il giovane, che l’artigiano concorda il trasferimento, secondo una collaudata tradizione contrattuale che vedeva impegnarsi, da un lato, il futuro maestro e, dall’altro, il padre dell’aspirante apprendista o chi deteneva su di lui la patria potestà.⁷ Affidare un bambino o, come in questo caso, un figlio adolescente a un artigiano o un mercante di città era, infatti, una pratica seguita da famiglie contadine sia delle zone vicine alla dominante sia nei territori di confine dello stato fiorentino.⁸ E se le analisi di Charles-Marie de La Roncière hanno mostrato come il carattere

1993, I, pp. 13-28: 26-27.

4. Franco SACCHETTI, *Le Trecento Novelle*, ed. critica a c. di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, p. 3 (d’ora in poi *Trecento Novelle*). Cfr. anche Michelangelo PICONE, *Il racconto*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a c. di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, vol. I. *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 587-696: 668-670; D. PUCCINI, *Introduzione*, in Franco SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a c. di Davide Puccini, Torino, UTET, 2008², pp. 7-30.

5. Cittadino assai benestante, Jacopo fu più volte priore tra il 1376 e il 1384 e nel periodo tra maggio e giugno del 1395 svolse la carica di Gonfaloniere di Giustizia. Cfr. F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, cit., p. 624, nota 1.

6. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 3-4.

7. I «locatori» degli apprendisti erano solitamente i padri, cui facevano seguito madri vedove, fratelli maggiori, zii, zie vedove e, in qualche caso isolato, persone apparentemente prive di vincoli di parentela con i ragazzi. Cfr. Roberto GRECI, *L’apprendistato nella Piacenza tardo-comunale tra vincoli corporativi e libertà contrattuali*, ora in Id., *Corporazioni e mondo del lavoro nell’Italia padana medievale*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 225-244; Id., *Le corporazioni. Associazioni di mestiere nell’Italia del Medioevo*, in «Storia e Dossier», XCIX (1995), pp. 71-97. Cfr. inoltre Franco FRANCESCHI, *I giovani, l’apprendistato, il lavoro, in I giovani nel Medioevo. Ideali e pratiche di vita*. Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXIV edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, 29 novembre - 1 dicembre 2012), a c. di Isa Loris Sanfilippo e Antonio Rigon, Ascoli Piceno, Istituto superiore di studi medievali “Cecco d’Ascoli”, 2014, pp. 122-143.

8. Eloquenti in merito i dati citati da Luciano Marcello che, analizzando la provenienza degli apprendisti dell’industria laniera fiorentina nel Cinquecento, nota come ben l’86% dei praticanti provenisse dall’area extra-fiorentina, e in particolare il 26% dal contado di Firenze, il 48% dalla Toscana e il 12% da altre zone d’Italia. Cfr. Luciano MARCELLO, *Andare a bottega. Adolescenza e apprendistato nelle arti (sec. XVI-XVII)*, in *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all’Età moderna*, a c. di Ottavia Niccoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, pp. 231-251: 240-241. Cfr. anche Ch.-M. DE LA RONCIÈRE, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle*, cit., pp. 665-666.

giovanile della migrazione campagnola – importante per il flusso degli anni Trenta e prevalente negli anni '40 del Trecento –, abbia subito un ridimensionamento nei decenni successivi alla Peste del 1348, lasciando spazio a una migrazione più solida ed equilibrata, fatta di adulti e di capifamiglia;⁹ per il primo ventennio del Quattrocento, David Herlihy e Christiane Klapisch-Zuber hanno rilevato non solo la predominanza dei migranti appartenenti alle fasce basse d'età, ma anche un accentuarsi della migrazione giovanile nelle zone del contado fiorentino maggiormente contrassegnate dalla diffusione della mezzadria.¹⁰ Così, nel quartiere rurale di Santo Spirito – area di forte penetrazione della proprietà cittadina – a inizio del Quattrocento quasi il 75% dei migranti erano ancora minorenni al momento di lasciare il paese d'origine.¹¹ Percentuali più basse si registrano invece nelle zone più remote e impervie – come il Mugello e il Casentino –, dove la piccola proprietà contadina resisteva meglio alle mire espansionistiche dei fiorentini. Il fenomeno è stato interpretato come effetto di un *surplus* di presenze nel podere mezzadrile il quale, disturbando i fragili equilibri tra la quantità della manodopera e la produttività del terreno, spingeva i capifamiglia ad allontanare i figli e le figlie 'di troppo'. Del resto, il loro collocamento veniva spesso facilitato proprio dai rapporti instauratisi durante la compresenza del padrone e del mezzadro sul podere; relazioni che, come qui Jacopo, «ogni proprietario fiorentino mantiene gelosamente con i propri fattori [...], vigilando sulla loro vita familiare dalla quale dipende la redditività del fondo».¹² In simili circostanze venivano poi reclutati non solo i garzoni da avviare alla bottega, ma anche le balie, i servi e le servette destinati al servizio presso la famiglia padronale in città. E fu proprio quell'infittirsi di relazioni interpersonali a rendere ancora più stretti i già in sé frequenti contatti lavorativi tra il proprietario del terreno e il mezzadro, e a determinare quell'ambiguità di rapporti – insieme autoritari e paternalistici – nella quale si è visto un tratto tipico della mezzadria toscana tardotrecentesca.¹³

L'efficacia con cui, nonostante l'essenzialità del racconto, Sacchetti restituisce le dinamiche relazionali che legavano le parti di quella forma specifica di contratto agrario dipende, però, anche dal tono di bonario paternalismo sotteso alla narrazione sin dalla prima riga. «Non volle Jacopo [...] che uno garzonetto figliuolo d'uno contadino stesse in contado, acciò che non gli fosse furato il porco», afferma scherzosamente lo scrittore in apertura del racconto.¹⁴ La frase, poco comprensibile se estrapolata dal contesto, costituisce un riferimento paradossale alla novella precedente, in cui un ricco notaio rurale di Montelupo

9. La migrazione giovanile dal contado rappresenta una costante nella prima metà del XIV secolo, benché varino le motivazioni, e quindi le dinamiche, sottese all'inurbamento. I primi tre decenni del Trecento, nonostante numerose avvisaglie della crisi, mostrano un moto migratorio costituito da adolescenti che fanno l'apprendistato o s'ingaggiano come manodopera, con la speranza di compiere un'ascesa professionale. Nella migrazione dei difficili anni Quaranta sembrano prevalere invece i giovani che cercano nell'inurbamento una maggiore sicurezza e il soccorso della carità pubblica e privata, piuttosto che una promozione sociale. Cfr. Ch.-M. DE LA RONCIÈRE, *Prix et salaires à Florence au XIV^e siècle*, cit., pp. 661-675; D. DEGRASSI, *Il mondo dei mestieri*, cit., pp. 273-287.

10. Cfr. D. HERLIHY, Ch. KLAPISCH-ZUBER, *I toscani e le loro famiglie*, cit., pp. 435-439.

11. Cfr. *ivi*, p. 437.

12. *Ivi*, p. 435.

13. Cfr. Gabriella PICCINNI, *Il conflitto sociale nelle aree mezzadrili*, ora in Alfio CORTONESI, Gabriella PICCINNI, *Medioevo delle campagne. Rapporti di lavoro, politica agraria, protesta contadina*, Roma, Viella, 2006, pp. 313-338: 317-329.

14. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 2.

veniva derubato da un 'gentiluomo' di città. L'allusione, che in maniera tipica del novellare di Sacchetti si pone a raccordo tra le due narrazioni, non vuole naturalmente rivelare le motivazioni reali dell'agire di Jacopo bensì, richiamando i toni di biasimo per «li gentili d'oggi» che «tengono esser gentileza viver di ratto in su l'altrui ricchezza»,¹⁵ mira piuttosto a porre in una relazione oppositiva la disponibilità che l'orafo dimostra verso i contadini e il costume di «fare dell'altrui suo» dell'altro protagonista:¹⁶ «Questo Jacopo [...] cominciò a ragionare che la spazatura della sua bottega valea ogni anno più d'ottocento fiorini; e voltosì verso loro, disse: – E voi state sempre qui poveri a rivolger le zolle!».¹⁷

L'apertura dell'orafo, concessa ai campagnoli con cordialità ma da una posizione di netta superiorità cetuale ed economica, che egli esprime a chiare parole ma che è anche racchiusa simbolicamente nell'enorme valore della «spazatura» della sua bottega, sembra così porsi a modello virtuoso rispetto all'atteggiamento del protagonista del racconto precedente, la cui rovina finanziaria e pochezza morale avevano trovato un rispecchiamento, insieme deplorabile e degradante, nella sua stretta complicità con i contadini.¹⁸ Un'organizzazione rigorosamente gerarchica che dia conto della diversità dei ruoli sociali va dunque mantenuta sempre nei contatti con i 'lavoratori', sembrerebbe ribadire Sacchetti al momento di sottoscrivere apparentemente l'iniziativa di ser Jacopo. Eppure il tono dell'introduzione è più complesso. Nella presentazione che lo scrittore riserva al concittadino echeggia qualcosa dello stesso paternalismo con cui l'orafo si rivolge ai campagnoli. È una sottile nota di distacco critico destinata a diventare sempre più evidente con lo svilupparsi della vicenda, man mano cioè che il significato della proposta di Jacopo sarà svelato attraverso le speranze, le paure e le idiosincrasie che essa risveglia nei vari protagonisti della storia.

Significativa in tal senso appare la reazione del vecchio contadino. Benché l'orafo non specifichi la durata dell'apprendistato, l'entusiasmo con cui il padre del giovane accoglie la sua proposta fa pensare che egli si auguri che il figlio, terminata la pratica, trovi il lavoro a Firenze e s'insedi stabilmente all'interno delle sue mura. C'è dietro, senz'altro, una certa ingenuità dell'anziano campagnolo, poco o affatto pratico della città, il quale coltiva forse le stesse speranze e illusioni che l'idea dell'inurbamento risvegliava in tanti: il desiderio che il figlio si sottragga alla fatica quotidiana svolta nella subalternità, la fiducia che possa garantirsi un'entrata più alta, infine, il sogno che riesca a migliorare la propria condizione economica al punto da elevare lo *status* sociale. Le ricerche condotte su dichiarazioni in cui nel Trecento i 'comitatini' motivavano le richieste di cittadinanza rivolte al Comune di Siena hanno, infatti, rivelato come l'inurbamento e l'ingresso nella società dei *cives* risvegliassero nei candidati ambizioni analoghe.¹⁹ Se i campagnoli benestanti aspiravano ad acquisire la

15. Ivi, nov. CCXIV, 11.

16. Ivi, nov. CCXIV, 3.

17. Ivi, nov. CCXV, 3.

18. Cfr. ivi, nov. CCXIV, 3.

19. L'inurbamento non coincideva pertanto con l'ottenimento della cittadinanza. Numerosi erano i contadini, specie tra quelli provenienti dagli strati rurali più disagiati, che dopo essersi trasferiti in città restavano a lungo semplici *habitatores* privi di *status* di *civis*, vincolato all'iscrizione nei ruoli fiscali, al pagamento di un'imposta straordinaria e all'impegno di costruire una casa. Cfr. G. PICCINI, I "villani incittadinati", cit., pp. 158-219; EAD., *Differenze socio-economiche, identità civiche e "gradi di cittadinanza" a Siena nel Tre e Quattrocento*, in «MEFRM», CXXV/2 (2013), pp. 475-486: 480-485.

pienezza dei diritti fiscali e politici, che dovevano aprire loro la strada verso l'iscrizione alle arti e quindi verso un'eventuale ascesa nelle gerarchie corporative, facilitando così il consolidamento della condizione dell'intero nucleo familiare, i migranti rurali più poveri vagheggiavano soprattutto una professione alternativa alla fatica dei campi. Così, a metà del Trecento, Matteo, Giannino, Bettino e Nanni di Meo, quattro contadini di Pietralata, nel giustificare la richiesta di cittadinanza senese dichiararono di sentirsi «apti potius ad civilitatis habitum imitandum», più tagliati per la vita cittadina, e di preferire piuttosto essere *cerdoni*, ovvero umili artigiani, che lavorare la terra.²⁰ Era come se le persone che sceglievano di inurbarsi e di godere dei diritti civili stessero maturando una sorta di diffidenza per il lavoro agricolo, assumendo con ciò un'ottica «che si potrebbe definire, sebbene impropriamente, “borghese”»;²¹ atteggiamento che sembra appannaggio anche dell'anziano contadino, protagonista della novella.

La visione del padre, da Sacchetti restituita con una brevità non libera da sarcasmo – «al contadino parve mil[l]’anni, credendo subito che divenisse ricco» – appare, però, assai lontana da ciò che l'apprendistato avrebbe potuto offrire al ragazzo nelle difficili condizioni del mercato di lavoro fiorentino. «Boys in their early teens or younger, both rich and poor, were to be found doing essential work in all sectors of the economy», scrive in merito Richard A. Goldthwaite e ricorda come i giovani sotto i 14 anni costituivano circa il 40% dell'intera popolazione di Firenze mentre quelli di età compresa tra i 14 e i 19 anni formavano intorno al 10% della cittadinanza.²² Molti di loro, avendo iniziato a frequentare le botteghe degli artigiani, i negozi dei lanaioli o i banchi dei mercanti all'età di 7 anni circa, al momento di diventare adolescenti avevano già alle spalle una solida esperienza formativa.²³ L'apprendistato rappresentava, infatti, una tappa indispensabile per l'inserimento professionale dei giovani costretti a muoversi in un mercato del lavoro dove la crisi del Trecento aveva determinato cambiamenti importanti. Politiche di autodifesa adottate dalle arti nel corso del secolo non solo avevano portato un irrigidimento delle regole di tirocinio professionale nell'intento di proteggere la superiorità contrattuale del maestro-datore di lavoro, ma avevano anche reso più difficile il rinnovamento delle maestranze favorendo, da un lato, la trasmissione ereditaria del mestiere e, dall'altro, la formazione e lo sviluppo di una manodopera salariata e fluttuante.²⁴ Pur restando una tappa obbligata dell'*iter* formativo, il praticantato si con-

20. G. PICCINNI, *I “villani incittadinati”*, cit., pp. 208-209 e n. 169.

21. Ivi, p. 211.

22. Richard A. GOLDTHWAITE, *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2009, p. 373.

23. Sebbene molte testimonianze collochino l'ingresso dei ragazzi a bottega intorno a dodici anni, numerosi erano i casi in cui l'avvio alla professione iniziava molto prima, a dieci o perfino a sette anni. Cfr. L. MARCELLO, *Andare a bottega*, cit., p. 231; Silvia PICHI, *La bottega dell'orafa. Ideazione e produzione attraverso i documenti*, in «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», LXXI, 2009, pp. 85-130: 109; F. FRANCESCHI, *I giovani, l'apprendistato, il lavoro*, cit., pp. 126-128.

24. A Firenze la precarietà di questa manodopera era rafforzata dalla fluidità di lavoro strutturale per le due principali industrie tessili cittadine: quella laniera e quella serica. La flessibilità, imposta soprattutto dalla preoccupazione per la liquidità, costituiva qui infatti la base stessa dell'organizzazione aziendale. Così, se nei documenti di apprendistato piacentini la tendenza alla «salarizzazione» del praticantato trova riscontro, dalla fine del XIII secolo, nella distinzione tra i *fanticelli ad discendum*, destinati a una formazione più lunga e finalizzata all'accesso alle maestranze, e i *fanticelli de mercedibus*, ovvero giovani lavoratori salariati impiegati a breve termine, a Firenze essa si esprime nell'esistenza del discepolato «ad salarium». Cfr. R. GRECI, *L'apprendistato nella Piacenza tardo-comunale*, cit., pp. 225-244; Franco FRANCESCHI, *Le botteghe degli orafi*

figurava quindi sempre meno come garanzia dell'inserimento professionale e della futura cooptazione nelle strutture dell'arte. Sempre più spesso, invece, esso si poneva a strumento teso a immettere sul mercato del lavoro un numero consistente di lavoratori, privi di una formazione solida ma di facile 'commerciabilità'. È quindi in un contesto pervaso da problematiche molteplici, strutturali quanto congiunturali, che si sarebbe dovuto muovere il giovane apprendista di Altomena, anche se la presenza a Firenze di un numero consistente di botteghe orafe e la mobilità strutturalmente alta dei loro dipendenti avrebbero senz'altro potuto offrire qualche alternativa per la sua collocazione lavorativa.²⁵

Se la novella consente di intravedere le motivazioni che muovono il padre ad accogliere di buon grado la migrazione del figlio, Sacchetti si mostra reticente sui termini che regolano l'apprendistato. A quali condizioni si svolgerà l'avviamento? Vi sarà un contratto scritto a sigillarlo? Il giovane sarà pagato per il lavoro in formazione? Il ruolo del maestro nei suoi confronti sarà quello di *pater familias*, o si configurerà in maniera più libera? E poi, una volta giunto in città, il ragazzo dovrà cercarsi un alloggio affittando, magari con altri migranti rurali, una stanza o un soppalco? O gli sarà piuttosto concesso qualche modesto giaciglio nei locali del retrobottega, a sigillare quel legame di coabitazione con la famiglia del maestro che spesso rendeva incerti i confini tra la pratica artigiana e la servitù domestica? Su tutto questo lo scrittore tace, il che fa pensare che le condizioni che ser Jacopo offre al campagnolo non siano poi molto diverse da quelle che, tra il Tre e il Quattrocento, regolavano a Firenze il lavoro di migliaia di bambini e adolescenti. È su questa base che si può tentare qualche ipotesi.

Se la durata del praticantato era variabile, i tirocini più spesso attestati oscillano tra quattro e cinque anni, periodo che Silvia Pichi considera come minimo nell'ambiente di orafi e che si può presumere corrisponda al tempo previsto da Jacopo per la formazione del giovane.²⁶ A sigillare l'impegno delle parti e i rispettivi obblighi era talvolta un contratto scritto, ma è facile immaginare situazioni in cui l'ingresso a bottega non richiedesse un atto formale e i rapporti venissero regolati dalla consuetudine.²⁷ Questo sembra il caso che fa vedere Sacchetti, tralasciando sia la notizia della firma di un accordo sia qualsiasi indicazione dei termini contrattuali. La provenienza rurale e l'indigenza dell'apprendista fanno poi pensare che egli possa contare sul vitto e alloggio presso la casa del maestro e che questi si accolli anche le spe-

nella Firenze dei secoli XIV-XVI, in «I "Fochi" della San Giovanni», XXXIII (2007), pp. 34-41: 40; R. A. GOLDTHWAITE, *The Economy of Renaissance Florence*, cit., pp. 330-331; D. DEGRASSI, *Il mondo dei mestieri*, cit., pp. 273-287; F. FRANCESCHI, *I giovani, l'apprendistato, il lavoro*, cit., pp. 137-143; Id., *Mobilità sociale e manifatture urbane nell'Italia centro-settentrionale dei secoli XIII-XV*, in *La mobilità sociale nel Medioevo italiano. Competenze, conoscenze e saperi tra professioni e ruoli sociali (secc. XII-XV)*, a c. di Lorenzo Tanzini e Sergio Tognetti, Roma, Viella, 2016, pp. 77-101.

25. Stando ai dati catastali, nel 1427 erano attive a Firenze 39 botteghe degli orafi. Cfr. Maria Letizia GROSSI, *Le botteghe fiorentine nel catasto del 1427*, in «Ricerche storiche», XXX (2000), pp. 3-55: 9, tab. 1.

26. Il praticantato in arte orafa prevedeva un primo periodo di garzonato al quale i giovani dovevano dedicarsi per 4-5 anni per poi diventare lavoranti, per altri due anni. Cfr. S. PICHÌ, *La bottega dell'orafa*, cit., pp. 109-110.

27. Come ha rilevato Roberto Greci, la tendenza a includere il tirocinio nella sfera di controllo della corporazione è da collegarsi al momento di maggiore potenza economica e politica delle arti e si colloca nella seconda metà del '200, cedendo poi, con il progressivo indebolimento delle strutture corporative tradizionali, a un *trend* opposto, in cui a un progressivo svilimento della figura del tirocinante corrisponde una maggiore flessibilità contrattuale. Richard A. Goldthwaite considera addirittura come regola la mancanza di un contratto scritto per gli apprendisti delle botteghe fiorentine. Cfr. R. GRECI, *L'apprendistato nella Piacenza tardo-comunale*, cit.; R. A. GOLDTHWAITE, *The Economy of Renaissance Florence*, cit., p. 349.

se del vestiario e delle calzature, evitando così di corrispondere al ragazzo una retribuzione in denaro o limitandone l'importo.²⁸ Si può inoltre supporre che, se Jacopo non s'aspetta alcuna ricompensa per il suo impegno verso il garzone, gli eventuali danni recati dal giovane debbano invece essere risarciti dal padre, magari sotto forma di prodotti agricoli. Infine, considerando che la famiglia dell'apprendista lavora con ogni probabilità anche, o esclusivamente, le terre dell'orafa, è logico aspettarsi che, nonostante l'obbligo di presenza in bottega, il ragazzo abbia il diritto di *ire ad mexonandum*, e cioè di tornare a casa per qualche settimana in estate in modo da partecipare alla mietitura e alla vendemmia. Difficile spingersi oltre nell'ipotizzare gli impegni delle parti. A livello generale si può, tuttavia, sostenere che il distacco del ragazzo dalla famiglia d'origine e l'impegno di farne «buon uomo», dichiarato dal maestro, configurino l'apprendistato del giovane non prettamente alla stregua di un impiego salariale. La formazione in arte orafa sembra qui destinata a unirsi a un processo d'acculturazione inteso nel senso più lato e volto non solo a far diventare il ragazzo *homo sui iuris* ma anche a favorirne la progressiva integrazione nella cultura professionale e cetuale cittadina: obiettivo che fa pensare a un suo coinvolgimento duraturo o totalizzante nella bottega.

In maniera coerente con tale progetto, il racconto non lascia alcun dubbio circa l'assoluta superiorità della posizione dell'orafa. Il suo legame con il ragazzo è, infatti, destinato a fondarsi sull'obbligo di devozione filiale, da un lato, e sulla valorizzazione dell'autoritarismo di un maestro-padre-padrone, dall'altro: principi «impliciti nel modello di apprendistato che accomunava tutte le arti e mestieri».²⁹ A rafforzare la subordinazione del giovane è però anche il fatto che il rapporto maestro-discepolo si sovrappone al legame già in origine rigorosamente gerarchico tra Jacopo-proprietario terriero e i contadini. Così, la sottomissione assoluta al volere del *magister* – comportamento obbligato in una società cetuale e gerontocratica che nell'autorità paternalistica trovava uno dei suoi cardini – è chiaramente leggibile nell'atteggiamento improntato al mutismo, all'umiltà, alla solerzia e all'ossequio che il garzone dimostra.

L'obbligo di ubbidienza al *magister* e il timore che egli eserciti con violenza lo *ius correctio-nis* non sono però gli unici aspetti a rendere gravoso, e alla fine insostenibile, l'andar a bottega del giovane campagnolo. Ancor più complessi si rivelano i rapporti con altri dipendenti. L'universo delle botteghe comprendeva, infatti, oltre ai giovani in formazione, varie figure di lavoratori più esperti che non sempre vedevano di buon occhio l'arrivo di nuovi discepoli. Il loro lavoro, assai conveniente in termini di costo, consentiva al maestro di risparmiare somme spesso considerevoli, configurandoli come potenziali concorrenti.³⁰ Non mancavano perciò

28. Se secondo Richard A. Goldthwaite la peculiarità della situazione fiorentina consisterebbe proprio nel frequente allentarsi del rapporto paternalistico tra il maestro e l'apprendista, Silvia Pichi sottolinea il carattere della manifattura 'accentrata' assunto dalla bottega orafa, luogo che investe ogni aspetto relativo all'esercizio del mestiere. La coincidenza tra casa e bottega, associata alla tendenza a una trasmissione familiare del mestiere, emerge anche dalle ricerche di Raffaella Pini condotte in ambito bolognese. Cfr. R. A. GOLDTHWAITE, *The Economy of Renaissance Florence*, cit., p. 349; Raffaella PINI, *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 28-40; S. PICHÌ, *La bottega dell'orafa*, cit., pp. 109-110.

29. L. MARCELLO, *Andare a bottega*, cit., p. 233. La prepotenza dei maestri nei confronti dei giovani apprendisti emerge del resto in più di un racconto: cfr. p. es. *Trecento Novelle*, nov. CCXX.

30. In particolare, nelle botteghe di Firenze «il salario medio dei *pueri* di dieci-tredici anni si attestava [...] sugli otto fiorini e mezzo (ossia il 45% dei diciannove fiorini mediamente corrisposti agli adulti), mentre quello dei ragazzi di quattordici-sedici anni era di dodici fiorini e mezzo (il 65% del salario degli adulti)» (F. FRANCESCHI, *I giovani, l'apprendistato, il lavoro*, cit., p. 142).

episodi di tensione e conflittualità, volti a far capire agli apprendisti «fin da subito e a [loro] spese tutti i gradi gerarchici e i doveri imposti dalla disciplina di bottega, sotto la minaccia, prima ancora delle punizioni del maestro, dei soprusi e degli scherzi dei più anziani».³¹

La narrazione di Sacchetti mostra senza troppi veli il carattere articolato di simili ambienti e si rivela illuminante nel ritrarre le difficoltà cui poteva andare incontro un apprendista venuto dal contado. Condotta da Jacopo «in uno fondachetto»,³² ossia un magazzino adibito anche a laboratorio, il garzone viene affidato «a' due migliori lavoranti»,³³ Miccio e Mascio, con la raccomandazione «che come a sua cosa gl'insegnassono ben l'arte».³⁴ Ma i due lavoratori salariati – impiegati probabilmente da tempo presso la bottega e capaci di sostituire il maestro nelle fasi iniziali dell'avviamento del giovane – si guardano bene dall'aiutarlo: «Dice l'uno all'altro: – Questo nostro maestro è un nuovo pesce, che non gli pare che noi abbiamo tanto a fare a digrossare l'ariento, che ci mena di contado contadini a dirozzare. – Alle guagnele! – dice Mascio – che io gl'insegnerò come fia degno».³⁵

Alla base di tanta indignazione c'è non solo il carico di lavoro aggiuntivo, destinato a sommersi alla già impegnativa impresa di lavorare il prezioso metallo, ma anche – o forse soprattutto – il compito di formare un campagnolo; mansione che i due percepiscono come degradante. Nonostante un'evidente differenza di esperienze, competenze, *status*, compiti e retribuzioni li separi dal garzone, i due sentono la loro dignità di lavoranti orafi minacciata dall'improvviso apparire di un contadino nelle vesti di aspirante compagno di mestiere.³⁶ Nella loro percezione viene bruscamente annullata quella distanza che dovrebbe separare chi svolge un'arte di prestigio, lavorando materie preziosissime, da chi s'impegna nell'esercizio fra i più vili, affondando ogni giorno le mani nella terra.³⁷ A rafforzare l'insofferenza dei lavoranti è poi, con ogni probabilità, anche il desiderio di difendere la propria posizione corporativa. Il giovane, destinato a diventare un concorrente sul mercato del lavoro, si configura inevitabilmente ai loro occhi come ambizioso, desideroso di distinguersi, pronto magari a lavorare di più e più duramente di loro pur di elevarsi. Egli è quindi implicitamente un *pauper superbus*: portatore indebito dell'ambizione di ascesa sociale. Contro di lui si risveglia così subito quell'astio cui da secoli danno sfogo gli attacchi della satira contro il villano; ostilità che qui non è solo frutto di un antico pregiudizio o di un vezzo culturale, ma anche esito quanto mai sentito e attuale delle dinamiche che governano il mercato del lavoro fiorentino.³⁸

31. L. MARCELLO, *Andare a bottega*, cit., p. 248.

32. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 5.

33. *Ivi*, nov. CCXV, 15.

34. *Ivi*, nov. CCXV, 5. È forse possibile cogliere qui l'eco di una cultura sostanzialmente empirica, in cui l'apprendistato si configurava come un percorso pratico, volto più a 'saper fare' che a 'conoscere'.

35. *Ivi*, nov. CCXV, 6. Cfr. anche F. FRANCESCHI, *Le botteghe degli orafi*, cit., p. 41.

36. Indicativa in merito, nonostante l'esagerazione (evidente anche nel valore della «spazatura» millantato dall'orefice), l'affermazione di Jacopo circa il salario percepito da uno dei due lavoranti: «ed è[v]i tale che guadagna l'anno mille fiorini» (*Trecento Novelle*, nov. CCXV, 15).

37. Confermano lo *status* acquisito dagli orafi fiorentini gli ordinamenti specifici loro riservati, dal 1335 in poi, all'interno dello statuto generale dell'Arte di Por Santa Maria, corporazione di cui facevano parte dal 1322. Cfr. F. FRANCESCHI, *Le botteghe degli orafi*, cit., pp. 36-37; R. PINI, *Oreficeria e potere*, cit., pp. 25-30.

38. Sulla satira contro il villano e sull'evoluzione dei suoi motivi, cfr. almeno Domenico MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, ora in ed. anastatica a c. di Giuliano Pinto, Reggello, Firenze Libri, 2006; Giovanni CHERUBINI, *Vita trecentesca nelle novelle di Giovanni Sercambi*, in *Id.*, *Signori, contadini, borghesi. Ricerche sulla società italiana del basso*

È sull'onda di queste emozioni che scatta la beffa: «e andato su per una scaletta, il detto Mascio, come s'era composto col Miccio, salì su un palco dove menavano lo smalto, e là su chiamò il garzone; il quale giunto suso, e Mascio mettendosi mano alle brache, dice a costui: – Va' *mena* qua». ³⁹ Mortificato per il pesante scherzo, appartenente forse alla tradizione corporativa, «il giovine tutto vergognoso si volge d'altra parte». ⁴⁰ È quanto basta per farlo passare per un lavoratore poco diligente. «– Voi ci menate gente [e]brea, e volete fare orafi! Quel vostro da Altomena è sul palco, e non vuol fare cosa che Mascio gli dica», può ora esclamare Miccio, palesando al maestro tutto il proprio disappunto, abilmente travestito da un rimprovero rivolto al ragazzo. ⁴¹ E non è finita qua. La critica cade su un terreno fertile. La resistenza del campagnolo, incomprensibile per l'orafa che «avea il pensiero al menare dello smalto», ⁴² fa risuonare nella sua memoria un insieme di pregiudizi radicati nell'immaginario 'borghese'; preconetti che vedono i contadini per loro natura maldisposti, negligenti e oziosi. Jacopo non può a quel punto che ammettere: «e' mi sta molto bene, io ho tolto a dirozzare villani», rimproverando a se stesso, prima ancora che al ragazzo, la folle idea di formare in arte orafa un contadino. ⁴³ È a questo punto che la burla rivela appieno il suo dirompente potenziale comico. Non è un banale scherzo fatto a un «semplice», ⁴⁴ ma un abile raggiro pensato per sanzionare emblematicamente l'inopportuna richiesta del maestro. Riuscitissima, la beffa va a segno su ambedue i fronti. Ser Jacopo si rende conto dell'ingenuità commessa e, senza accorgersi di essere stato gabbato, biasima se stesso. Il giovane, invece, «l'altra mattina vegnente, o per la prima novità di Mascio, o per la fatica» lascia la bottega. ⁴⁵ «– Mandatevi un altro che appari quell'arte, ché io non son buono a ciò», dirà poi al padre, evitando a lungo, per timore o vergogna, di rivelargli le ragioni della rinuncia. ⁴⁶ E anche il vecchio contadino, una volta conosciuta la verità, la risparmierebbe al padrone. Jacopo invece, al contrario, non esiterà a dare sfogo alla delusione più e più volte, sentenziando infine: «– Statevi nelle zolle, e voi zolle averete». ⁴⁷

«Con la finezza delle sue osservazioni, questa novella riesce a far sentire quanto i contadini possano mostrarsi reticenti quando qualcosa li ha urtati», scrive Michel Plaisance,

Medioevo, Firenze, La Nuova Italia, 1977², pp. 3-50; M. PLAISANCE, *Città e campagna*, cit., pp. 583-634; G. PICCINI, *Il conflitto sociale nelle aree mezzadrili*, cit., pp. 321-327; EAD., «Bacalari, gramatici, ingrati e sconoscenti». *Lettere sui mezzadri e ai mezzadri*, ora in A. CORTONESI, G. PICCINI, *Medioevo delle campagne*, cit., pp. 339-364; Massimo MONTANARI, *La satira del villano fra imperialismo cittadino e integrazione culturale*, in *La costruzione del dominio cittadino sulle campagne. Italia centro-settentrionale, secoli XII-XIV*, a c. di Roberta Mucciarelli, Gabriella Piccini, Giuliano Pinto, con una premessa di Giuliano Pinto, Siena, Protagon, 2009, pp. 697-705.

39. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 7. I corsivi nei brani novellistici citati sono miei.

40. Ivi, nov. CCXV, 8. A uno scherzo tipico dell'ambiente di orafi e dotato magari di un carattere 'iniziativo' fanno pensare le parole che Mascio rivolge alla fine al ragazzo: «– Figliuolo, perché tu non intenda così bene, nello 'mprincipio non te ne curare, ché io feci anche io così io –» (nov. CCXV, 11). Cfr. M. PLAISANCE, *Città e campagna*, cit., p. 597.

41. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 9. Credibile appare anche l'ambientazione della beffa presso i fornelli per la fusione, di norma la zona più buia della bottega.

42. Ivi, nov. CCXV, 10.

43. *Ibid.*

44. Ivi, nov. CCXV, 11.

45. Ivi, nov. CCXV, 12.

46. *Ibid.*

47. Ivi, nov. CCXV, 15.

rimarcando l'acume con cui Sacchetti traccia i ritratti dei due campagnoli.⁴⁸ Pur se posti sullo sfondo di un racconto dominato dalle ben più chiassose figure del mastro orafo e dei suoi lavoranti, i contadini presentano, infatti, profili caratteriali nient'affatto banali. Il padre è un uomo ben consapevole della posizione di dipendenza cui la sua condizione sociale e contrattuale lo obbliga. L'umiltà imposta da quella specie di nuova servitù, non più personale ma economica, che si era andata creando a seguito della penetrazione borghese nel contado e della diffusione del contratto mezzadrile, si sposa in lui con la rassegnazione pacata al volere dei possidenti. Su tale base, egli mantiene contatti cordiali con il proprietario del terreno e si mostra fiducioso di poter cambiare magari proprio per questa via la situazione economica della famiglia. È aperto alle potenzialità offerte da quel «mondo in trasformazione, che metteva il proprietario e il contadino a più stretto contatto e consentiva al contadino rapporti nuovi con la città, pur in una situazione di persistente subalternità».⁴⁹ E una volta frustrato nella speranza di vedere il figlio diventare ricco orefice, dopo un momento di rabbia (non a caso espressa solo «fra sé stesso»),⁵⁰ egli elabora la vicenda e la restituisce al padrone in un discorso degno di un saggio. Alle parole di Jacopo il quale «trovandosi col padre e col garzone» si lamenta «come per la prima cosa, ciò era il menare dello smalto, egli avea preso ombra, ed erasene venuto» e, non senza incorrere in un'inconsapevole ambiguità, pontifica «che chi si ponea ad un'arte, non che dovesse menare lo smalto quando gli era detto, ma, se gli fosse detto "*Mena il diavol de l'inferno*", il dovea fare»,⁵¹ il campagnolo risponde infatti: «– Jacopo mio, io credo che gli uomini nascono con le *venture* in mano: sta pur che *le sappiano pigliare*; e così sono di quelli che nascono con le sciagure in mano, e questo mio figliuolo è di quelli: steasi in contado tra le zolle, e forse fia il suo migliore». ⁵² L'apparente semplicità del ragionamento non dovrebbe ingannare. L'ambiguità del termine «ventura» consente al campagnolo di restituire efficacemente le dinamiche scabrose della vicenda, ma anche di collocarla entro una riflessione più ampia, e più seria, sui *casi* della Fortuna. Se il futuro dipinto «in mano» fa pensare a una determinazione astrale del destino da imputare alla volontà di Dio, il motivo del saper cogliere il momento propizio declina il ruolo dell'individuo di fronte alla sorte in un modo nuovo, più attivo. È forse possibile leggere in ciò un riflesso della sensibilità, accesa nella cultura del Trecento, al ruolo del caso, inteso come contingenza, ma anche al suo intrecciarsi con l'azione della Fortuna; figura che veste ormai non solo i panni della ministra della Provvidenza, ma sempre più recupera anche i tratti della divinità antica.⁵³ Pur se piuttosto generica l'immagine evocata dal contadino della buona «ventura», dell'*occasione* favorevole che l'uomo deve saper *pigliare*, consente forse di scorgere in filigrana una sopravvivenza – mediata magari da

48. M. PLAISANCE, *Città e campagna*, cit., p. 597.

49. M. MONTANARI, *La satira del villano*, cit., p. 700.

50. Cfr. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 13.

51. Ivi, nov. CCXV, 14-15. Nell'espressione risuona naturalmente un'eco boccacciana.

52. Ivi, nov. CCXV, 16. Il termine «ventura» è qui, come altrove, usato in senso chiaramente osceno. Cfr. ivi, nov. CCVI, 13, CCXXVI, 5.

53. Cfr. Aby WARBURG, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in Id., *Opere. I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 425-484; Christian BEC, *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno, 1981, pp. 105-132.

una fonte letteraria, un precetto proverbiale o da una testimonianza iconografica – dell'antica *Occasio*: «questa donna [...] che vulgari chiamano 'pigliar il Tempo'», come a inizio del Cinquecento in una lettera a Francesco Gonzaga ricorderà Mario Equicola.⁵⁴ Di là di ciò, il discorso sull'imprevedibilità del destino che Sacchetti fa tessere a un campagnolo sembra porsi anche a segnale di una presa di distanza, almeno parziale, dal motivo «familiare all'immaginazione dantesca e medievale» che vedeva nel 'villano' l'emblema di chi soggiace incosciente e irriflessivo ai rovesci della Fortuna.⁵⁵ Il vecchio contadino non solo si dimostra ben capace di comprendere come sono andate le cose ma anche, ragionandone con il padrone, trasforma la vicenda in una parabola che, nel proporre in apparenza una lettura esclusivamente morale di quanto accaduto, trae la pienezza di significati e l'efficacia retorica dallo stesso gioco dei doppi sensi su cui prima poggiava la beffa. Al momento di dare ragione a Jacopo, il campagnolo reitera quindi il raggirò, evidenziando in maniera sottile quanto incisiva l'incapacità dell'orafa di leggere la realtà.

Con ciò Sacchetti non intende però tessere un elogio della saggezza contadina. L'acume e la finezza del campagnolo sono, infatti, usati alla stregua di una pietra di paragone dal peso minimo, un mezzo retorico atto a rendere esemplare la semplicità e l'inopportunità dell'orefice. Jacopo è più ingenuo perfino dei suoi contadini ed è questa qualità ad averlo portato a tentare di insegnare a uno di loro l'arte orafa, sembra voler dire lo scrittore stigmatizzando, insieme all'incapacità del maestro di cogliere le sfumature del reale anche, e in modo paradossale, l'atteggiamento in cui tale inabilità raggiunge l'acme: la sua indebita apertura verso il mondo delle campagne.

Non meno interessante appare il profilo del contadino apprendista. Personaggio chiave del racconto, intessuto tutto attorno alla sua mancata ascesa, il giovane è posto, dal punto di vista narratologico, in una posizione assai più simile a quella di molti protagonisti contadini della novellistica tardomedievale: figure delle quali si parla ma cui raramente si dà voce. Ubbidiente alla volontà del padre, una volta giunto in bottega, il giovane si dimostra impegnato e timoroso. Il suo fare ossequioso non lo porta, però, a dare ascolto all'inopportuna richiesta di Mascio: «– Io non so che voi mi vogliate far fare; io non ci venni per questo»,⁵⁶ si difende, per

54. La lettera del 12 giugno 1503 è pubblicata in Stephen KOLSKY, *Mario Equicola. The real courtier*, Genève, Droz, 1991, pp. 89-90: 90. Per gli attributi assegnati nel tempo in forma sincretica alla personificazione dell'antica divinità, cfr. Edgar WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, trad. di Piero Bertolucci, Milano, Adelphi, 2009² [ed. org. 1958], pp. 126-127; Kurt W. FORSTER, Katia MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a c. di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 70-72, 138-139, e la 'tavola della Fortuna' nr. 48 in fig. 25; *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, études rassemblées par Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz, 2003; Silvia MATTIACCI, *Da Kairos a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, a c. di Lucio Cristante e Simona Ravalico, Trieste, EUT, 2011, pp. 127-154; *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, a c. del Seminario Mnemosyne, coordinato da Giulia Bordignon et al., in «Engramma», XCII (2011), accessibile su www.egramma.it; Paola PISANI, *L'iconografia della ruota della fortuna*, Verona, QuiEdit, 2011. Sulla complementarità dei codici testuale e figurativo frequente nella scrittura di Sacchetti e costitutiva della civiltà del tardo Medioevo, si vedano almeno: Lucia BATTAGLIA RICCI, *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno, 1990; Lina BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

55. Elisa BRILLI, *Dante, la Fortuna e il villano* («Inf.» XV 91-96 e «Conv.» IV XI 8-9), in «Studi danteschi», LXXII (2007), pp. 1-23: 21.

56. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 8.

cedere solo quando è Jacopo a ripetere l'ordine e soltanto «per ubbidire al suo maestro». ⁵⁷ A lui il garzone non osa opporsi e, condizionato dal modello culturale che investe il *magister* di un'autorità indiscussa, si sente in dovere di assecondarlo benché «non senza grande e temenza e vergogna». ⁵⁸ Così, anche se la beffa si risolve pacificamente – poiché «Mascio, veggendo così venire il semplice verso lui, rimise la cosa naturale nel debito luogo, e lui menò verso il menatoio dello smalto [...], e così gli fece menare lo smalto poi da dovero quasi tutto di» – ⁵⁹ è comunque troppo per il ragazzo. Per sottrarsi a simili prevaricazioni, egli decide quindi di ritornare a casa, anche se Sacchetti insinua che ad averlo scoraggiato può essere stata piuttosto «la fatica d'aver menato lo smalto». ⁶⁰ A quanto pare non è solo nella memoria di Jacopo che la ritrosia di un campagnolo richiama il *cliché* di contadino-scansafatiche; pregiudizio di lunga data ma duro a morire perché pronto costantemente a rinnovarsi nel contesto dei fitti rapporti economici regolati dal contratto mezzadrile. ⁶¹

Nonostante i motivi della polemica anticontadina siano quindi sempre pronti a emergere in filigrana della narrazione, i profili tracciati da Sacchetti fuoriescono chiaramente dai confini angusti delle rappresentazioni topiche della satira contro il villano. Pur se sprovvisti di nomi, come vuole la tradizione, i due campagnoli si presentano, infatti, non come tipi ma come caratteri e le loro raffigurazioni si rivelano non prive perfino di un certo *insight* psicologico, raggiungendo la complessità di veri e propri ritratti. Al momento di sottrarsi all'abitudine, diffusa tra i novellisti, di intrappolare i campagnoli nelle tipizzazioni meramente degradanti, Sacchetti rinuncia anche a configurare il mondo cittadino e l'universo delle campagne come due ambienti separati. I protagonisti del suo racconto si muovono, infatti, in un universo di relazioni urbano-rurali articolato e attraversato da correnti molteplici, il cui quadro è frutto della capacità di osservazione dell'autore, proprietario anch'egli di poderi agricoli, ponendosi a una delle espressioni più emblematiche di quel «solido realismo che si basa sulla conoscenza diretta del mondo e degli uomini», in cui Davide Puccini ha visto una qualità fondamentale della scrittura di Sacchetti. ⁶² Attraverso la caratterizzazione psicologica incipiente e la problematizzazione delle dinamiche relazionali economiche e sociali, l'immagine dei rapporti tra la città e la campagna si tinge di sfumature più realistiche, ma soprattutto di una dimensione ideologica almeno in parte nuova. La narrazione appare meno condizionata da pregiudizi antichi, che facciano leva sull'aspetto fisico ripugnante del contadino o sulla sua presunta bestialità intesa in termini morali e spirituali, e si fa veicolo di motivi polemici a carattere economico e sociale, che

57. Ivi, nov. CCXV, 11.

58. *Ibid.*

59. *Ibid.*

60. Ivi, nov. CCXV, 12.

61. È infatti possibile che i mezzadri percepissero come ingiusta la ripartizione contrattuale della rendita a metà, in mancanza della condivisione del lavoro. Il proprietario del podere si configurava quindi ai loro occhi come chi rubava la loro fatica, giustificando i tentativi di dichiarare una rendita inferiore rispetto a quella reale e la ricerca dei modi per sottrarsi a ogni mansione che fosse possibile evitare. La fama di tali sotterfugi alimentava poi la polemica anticontadina, contribuendo a definire lo stereotipo 'toscano' del villano: ladro, ingrato e scansafatiche. Cfr. G. PICCINI, *Il conflitto sociale nelle aree mezzadrili*, cit., pp. 321-327; EAD., «*Bacalari, gramatici, ingrati e sconoscenti*», cit., pp. 339-364.

62. D. PUCCINI, *Introduzione*, cit., p. 14. Cfr. anche *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, a c. di Max Seidel, con saggi di Giovanni Ciappelli e Pietro Ruschi, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 13-17: 67.

germogliano nel contesto specifico delle relazioni tra la città e il mondo delle campagne toscane, portando con sé tracce di verità storica. Una satira violenta lascia così spazio a contestazioni più moderate e circoscritte, e talvolta addirittura a giudizi positivi sui contadini; considerazioni in cui echeggiano tuttavia una preoccupazione costante per la fissità dei ruoli sociali e una tensione profonda tra integrazione e conflittualità tipica della Toscana mezzadrile. È tanto, e non poco, ritrovarsi a questa distanza dalla tradizione, ma non significa che Sacchetti sia da considerarsi un difensore delle istanze contadine. I due protagonisti campagnoli della novella sono pur sempre collocati in una posizione chiaramente subalterna rispetto a quella dei rappresentanti dell'universo cittadino, e ciò che in fin dei conti rende positiva la loro immagine è la capacità di stare al proprio umile posto: il padre si rassegna a sfogare la frustrazione con una sottile parabola, il figlio torna in contado rinunciando a tentare l'ascesa.

La presa di distanza dalle posizioni canoniche della satira contro il villano, per quanto importante, resta dunque pur sempre parziale, integrata com'è nella visione delle cose in fin dei conti 'borghese'. Ne è testimonianza il paragrafo finale, dove un commento meta-narrativo suggerisce l'interpretazione del racconto:

Assai vollono dimostrare questi due piacevoli uomini a Jacopo [...], che non erano con lui a quello mestiere per dirozzar contadini. E ciò che feciono, non feciono perché fosse occulto, ma perché la novella si sapesse d'at[t]orno, riputandosi d'esserne tenuti più piacevoli; però che chi udì poi la novella, tre cotanti rideano di Jacopo [...], che non rideano o di loro o del garzone.⁶³

I veri 'vincitori' in questa vicenda – magistralmente costruita attraverso una moltiplicazione d'incontri-scontri tra protagonisti appartenenti a tre diversi contesti economici, sociali e professionali – sono indiscutibilmente i due lavoranti. La validità delle loro istanze ideologiche non viene messa in discussione. Anzi, il loro impegno nel sanzionare la pretesa dell'orafo, giudicata assurda, e l'ambizione del contadino, considerata fuori luogo, è premiato in maniera plateale dal riso che la beffa suscita in tutta Firenze. È un'ilarità sonora che avvalorata l'aspirazione dei due a mantenere l'universo socio-professionale della città ben distinto da quello della campagna; è una risata ideologicamente carica che la scrittura di Sacchetti amplifica e tramanda oltre i confini dell'epoca.

63. *Trecento Novelle*, nov. CCXV, 17.

«Il cuore di cristallo»
Lirica e trattatistica nel Cinquecento

VERONICA ANDREANI

Paratesto e macrostruttura nelle *Rime di Gaspara Stampa*

Le *Rime* di Gaspara Stampa escono dai torchi della stamperia Pietrasanta, a Venezia, nel 1554, pochi mesi dopo la morte dell'autrice. Oscuro è il personaggio indicato nel frontespizio come curatore del volume, Giorgio Benzoni, così come le circostanze di allestimento della *princeps*. Una delle poche certezze inerenti alla pubblicazione riguarda il privilegio di stampa, accordato a Jacopo Giglio il 5 gennaio 1555 (1554 *more veneto*),¹ in una delibera congiunta riguardante anche il *Tempio alla divina signora Giovanna d'Aragona*, che sarebbe stato pubblicato di lì a pochi mesi, sempre per i tipi di Pietrasanta, con al suo interno un testo commemorativo della stessa Stampa già edito nelle *Rime* (*Questo felice e glorioso tempio*). I nomi di Pietrasanta e Giglio richiamano il terzo e più importante membro di quella che era all'epoca una vera e propria società editoriale, ovvero Girolamo Ruscelli.² Questi, giunto a Venezia nel 1549, era stato particolarmente abile nell'adattarsi al mondo editoriale lagunare, allestendo volumi dalle caratteristiche rispondenti ai filoni più in voga del momento. Così, ad esempio, egli si era posto sulla scia della fortunata serie delle *Rime di diversi*, pubblicando, in aperta concorrenza con Giolito, il *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (Venezia, al segno del Pozzo [Giovanni Maria Bonelli], 1553).³ Non è certo un caso che gli unici componimenti della Stampa editi mentre ella è ancora in vita si trovino proprio nel ruscelliano *Sesto libro*:⁴ il fatto di per sé già segnala un interesse del poligrafo nei confronti della poetessa e può essere letto come indizio del probabile ruolo di promotore avuto da Ruscelli nell'operazione editoriale delle *Rime*. Infatti, il viterbese potrebbe aver scelto di organizzare una raccolta poetica muliebre con l'analogo intento di cavalcare un genere nuovo – che a partire dalla «scintilla nella paglia»⁵ delle *Rime* di Vittoria Colonna

1. Cfr. *Privilegi veneziani per la stampa concessi dal 1527 al 1597, copiati da Horatio Brown*, Manoscritto della Biblioteca Nazionale Marciana, It. VII 2500 (=12077), Venezia, 1890, vol. 1, f. 223r.

2. Sul sodalizio Ruscelli-Pietrasanta-Giglio si veda Giorgio MASI, *Scabrose filature. Il "Capitolo del fuso" fra Ruscelli e Doni*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a c. di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2012, vol. I, pp. 401-453, in particolare alle pp. 401-402. In proposito si vedano anche Fernanda ASCARELLI, Marco MENATO, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, p. 395 e, soprattutto, Paolo TROVATO, *Un correttore «libraro»: Ruscelli e compagni (1553-1555)*, in *Id.*, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 241-268.

3. Per le strategie editoriali di Ruscelli, soprattutto in relazione alle antologie liriche, cfr. Franco TOMASI, *Distinguere i «dotti da gl'indotti»: Ruscelli e le antologie di rime*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., vol. II, pp. 571-604.

4. Si tratta dei sonetti 51 (*Vieni, Amor, a veder la gloria mia*), 70 (*O ora, o stella dispietata e cruda*), 75 (*Fa' ch'io rivegga, Amor, prima ch'io moia* [lectio 1553]). La numerazione indicata corrisponde a quella della *princeps*, riprodotta in Gaspara STAMPA, *The Complete Poems. The 1554 Edition of the "Rime", a Bilingual Edition*, ed. by Jane Tylus, Troy Tower, translated by Jane Tylus, Chicago-London, University of Chicago Press, 2010. Nell'edizione critica italiana di riferimento, Gaspara STAMPA - Veronica FRANCO, *Rime*, a c. di Abdelkader Salza, Bari, Laterza, 1913 (d'ora in avanti G. STAMPA, *Rime*) l'ordinamento originario dei componimenti è stato parzialmente alterato a partire dal sonetto 193, motivo per cui, laddove necessario, dei testi viene fornita doppia numerazione.

5. Carlo DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Id.*, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 183-204: 191.

aveva riscosso notevole successo –, sulla scorta di quanto recentemente fatto, ad esempio, da Benedetto Varchi per Tullia d'Aragona o da Lodovico Domenichi per Laura Terracina.⁶

Ben poco altro si può dedurre in merito all'allestimento della *princeps*, non solo edita postuma ma altresì priva di testimonianze manoscritte in grado di documentarne la genesi. Il testo andato a stampa presenta i seguenti lineamenti strutturali. Le prime quattordici pagine, non numerate, contengono la dedicatoria di Cassandra Stampa, sorella dell'autrice, a Giovanni Della Casa, sette componimenti in lode e in morte della poetessa (di Benedetto Varchi – *Benzon se 'l vero qui la fama narra e Ben diss'io 'l ver ch'alla colomba e al cigno* –, di Giulio Stufa – *Ben è ragion, Varchi gentil, s'avampa* – con risposta dello stesso Varchi – *Giulio, quel duol ch'entro 'l mio cor s'accampa* –, di Giorgio Benzoni – *Ben è d'alta vaghezza il mondo scarco* –, di Torquato Bembo – *Or ne rendi al Tirreno il corso e l'onde e Se 'l veder e l'udir splendor e canto* –) e infine la lettera *Allo illustre mio signore*, indirizzata dall'autrice a Collaltino di Collalto. Seguono, da pagina 1 a pagina 176, i componimenti della poetessa, suddivisi da fregi tipografici in sezioni distinte. La prima sezione (pp. 1-116 ed. Pietrasanta) contiene 220 testi (216 sonetti, 2 sestine, 1 canzone, 1 ode) di argomento amoroso, che hanno per oggetto la relazione della Stampa con il gentiluomo trevigiano Collaltino di Collalto e, in misura di gran lunga inferiore (10 testi sui 220 totali), una seconda passione, che rinasce sulle ceneri mai sopite della precedente. La seconda sezione (pp. 117-152 ed. Pietrasanta) contiene 65 componimenti d'occasione (64 sonetti, 1 canzone) rivolti a diversi personaggi, fra cui, in apertura, i destinatari più illustri, ovvero il re di Francia Enrico II e la sua consorte Caterina de' Medici. Le ultime due sezioni, separate in base allo schema metrico, sono intitolate *Capitoli* e *Madrigali* (pp. 153-167 e 168-176 ed. Pietrasanta), e contengono rispettivamente 6 e 19 componimenti, quasi tutti di tema amoroso. Chiude il libro un sonetto di elogio alla poetessa di Leonardo Emo (p. 177 ed. Pietrasanta). In tutto, la *princeps* raccoglie 310 poesie (280 sonetti, 2 sestine, 2 canzoni, 1 ode, 6 capitoli, 19 madrigali, così suddivisi: prima sezione testi nn. 1-220; seconda sezione nn. 221-285; terza sezione nn. 286-291; quarta sezione nn. 292-310) che documentano la produzione lirica stampiana pressoché nella sua interezza.⁷ In base alle attuali conoscenze, non è dato sapere se tale architettura rispecchi o meno un progetto dell'autrice. Qualche informazione in più sulle modalità di confezionamento della *princeps* è fornita dal primo elemento del corredo paratestuale dell'opera, ovvero la dedicatoria firmata da Cassandra Stampa e indirizzata a Giovanni Della Casa:

6. Che Ruscelli si attendesse una buona accoglienza di pubblico per le *Rime* stampiane è testimoniato dalla stessa richiesta del privilegio, procedura lunga ed esosa che veniva per questo intrapresa solo per libri da cui ci si attendeva un buon riscontro commerciale. Si ricordi inoltre che «quando le edizioni ruscelliane erano stampate da grandi editori, che di routine chiedevano privilegi [...] la richiesta [...], con tutti i suoi oneri, e la susseguente proprietà del testo erano loro. [...] Ma quando Ruscelli stampava con il suo socio Pietrasanta o con altri puri tipografi [...] esecutori su commissione, o al massimo soci, tutta l'operazione editoriale si svolgeva sotto il suo controllo e, grazie alla richiesta e all'ottenimento del privilegio, a sua spesa e guadagno» (Angela Nuovo, *Ruscelli e il sistema dei privilegi a Venezia*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., vol. I, pp. 193-213: 204-205).

7. Altri due testi attribuiti alla Stampa sono stati pubblicati al di fuori delle *Rime*: il sonetto *A M. Giovan Iacopo Bonetti* nel volume curato da Lodovico Domenichi *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* (Lucca, Busdraghi, 1559) e il capitolo *Felice in questa e più ne l'altra vita* nella *Nuova scelta di rime di diversi begli ingegni* (Genova, Bellone, 1573).

Poi che a Dio nostro Signore è piaciuto di chiamar a sé, sul fiore si può dire degli anni suoi, la mia da me molto cara e molto amata sorella; ed ella partendo ha portato con esso lei tutte le mie speranze, tutte le consolazioni, e la vita istessa; io ho cercato di levarmi davanti gli occhi tutte le sue cose, acciò che il vederle ed il trattarle non rinovasse l'acerbissima memoria di lei nell'animo mio, e per conseguente non rinfrescasse la piaga de' molti dolori, avendo perduto una così savia e così valorosa sorella. E, volendo e devendo far il medesimo di queste sue rime, tessute da lei, parte per esercizio dello ingegno suo, felice quanto a donna, se non m'inganna l'affezione fraterna, parte per esprimere alcun suo amoroso concetto, molti gentiliuomini di chiaro spirito, che l'amarono, mentre visse, ed hanno potere sopra di me, m'hanno tolta, mal mio grado, da questo proponimento, e costretta a raccogliere insieme quelle che si sono potute trovare; mostrandomi che io non devesse, né potea, per non turbar la mia pace, turbar la gloria della sorella, celando le sue fatiche onorate. Questa adunque è stata la cagione ch'io le ho fatto pubblicare.⁸

Stando a quanto affermato da Cassandra, nessun progetto di edizione è dunque in cantiere mentre l'autrice è ancora in vita. Il processo di raccolta dei materiali viene avviato solo *post mortem*, quando l'impeto distruttivo della congiunta è frenato da coloro che intendono onorare la memoria della poetessa attraverso la pubblicazione delle sue «fatiche onorate». Particolare rilevante è che le poesie predisposte per la stampa siano limitate a «quelle che si sono potute trovare», circostanza che da un lato conferma la necessità di una ricerca di materiali inevitabilmente 'sparsi', non già riuniti in vista di un'eventuale pubblicazione, e dall'altro lascia aperta la possibilità di futuri ritrovamenti e integrazioni. Degno di nota è anche il fatto che Cassandra sembri marcare un discrimine fra i testi scritti dalla sorella «per esercizio dello ingegno suo» e quelli destinati ad «esprimere alcun suo amoroso concetto», indicazione che potrebbe essere alla base della suddivisione del *corpus* in testi di argomento amoroso (primi 220 componimenti della *princeps*, capitoli e madrigali) e di corrispondenza.

Alla dedicatoria di Cassandra, dopo i componimenti d'occasione in lode e in morte della poetessa, fa seguito la lettera *Allo illustre mio signore*, indirizzata da Gaspara all'amato, in cui l'autrice esprime la speranza di renderlo più benevolo nei propri confronti. Sarà utile riportare il testo nella sua interezza:

Poi che le mie pene amorose, che per amor di V. S. porto scritte in diverse lettere e rime, non han possuto, una per una, non pur far pietosa V. S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi una parola, io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare. Qui dunque V. S. vedrà non il pelago delle passioni, delle lagrime e de' tormenti miei, perché è mar senza fondo; ma un picciolo ruscello solo di esse; né pensi V. S. ch'io abbia ciò fatto per farla conoscente della sua crudeltà, perché crudeltà non si può dire, dove non è obbligo, né per contristarnela; ma per farla più tosto conoscente della sua grandezza ed allegrarla. Perché, vedendo esser usciti dalla durezza vostra verso di me questi frutti, congeturerà quali saranno quelli, che usciranno dalla sua pietà, se averrà mai che i cieli me

8. G. STAMPA, *Rime*, pp. 368-369: 368. Le citazioni dal testo stampiano si intendono sempre tratte da questo volume. Infatti, attenendosi la più recente edizione americana a criteri di trascrizione rigidamente conservativi, si è preferito continuare a rifarsi al testo critico di Salza (dando conto però, come già si anticipava, dell'eventuale differente numerazione dei componimenti, per la quale ci si attiene invece alla *princeps*).

la faccino pietosa; o obietto nobile, o obietto chiaro, o obietto divino, poi che tormentando ancora giovì e fai frutto. Legga V. S. dunque, quando averà triegua dalle sue maggiori e più care cure, le note delle cure amoroze e gravi della sua fidissima ed infelicissima Anassilla;⁹ e da questa ombra prenda argomento quali ella le debba provare e sentir nell'animo; ché certo, se accaderà giamai che la mia povera e mesta casa sia fatta degna del ricevere il suo grande oste, che è V. S., io sono sicura che i letti, le camere, le sale e tutto racconteranno i lamenti, i singulti, i sospiri e le lagrime che giorno e notte ho sparse, chiamando il nome di V. S., benedicendo però sempre nel mezzo de' miei maggiori tormenti i cieli e la mia buona sorte della cagion d'essi: perciocché assai meglio è per voi, conte, morire, che gioir per qualunque. Ma che fo io? Perché senza bisogno tengo V. S. troppo lungamente a noia, ingiuriando anco le mie rime, quasi che esse non sappian dir le lor ragioni, ed abbian bisogno dell'altrui aita? Rimettendomi dunque ad esse, farò fine, pregando V. S., per ultimo guiderdone della mia fedelissima servitù, che nel ricever questo povero libretto mi sia cortese sol di un sospiro, il quale refreschi così lontano la memoria della sua dimenticata ed abbandonata Anassilla. E tu, libretto mio, depositario delle mie lacrime, appresentati nella più umil forma che saprai dinanzi al signor nostro, in compagnia della mia candida fede. E, se in ricevendoti vedrai rasserenar pur un poco quei miei fatali ed eterni lumi, beate tutte le nostre fatiche e felicissime tutte le nostre speranze; e così ti resta seco eternamente in pace.¹⁰

Stabilendo una significativa equivalenza fra le «pene amoroze» e i componimenti che le esprimono (anche se questi sono solo un'ombra, un «picciolo ruscello» dello sconfinato «peglago» dei sentimenti provati), la poetessa afferma di essersi risolta a riunire in un «libro» i suoi scritti poiché questi, singolarmente, non hanno suscitato né responsi né altri accenni di benevolenza da parte del Collalto. La speranza è che il destinatario resti colpito dalla mole dei testi e, inorgogliuto per averli ispirati e mosso finalmente a pietà, dia sue notizie alla poetessa in febbrile attesa, la quale intanto si augura di poter presto ospitare nuovamente l'amato presso di lei. Sui rapporti che intercorrono tra la lettera *Allo illustre mio signore* e la dedicatoria di Cassandra si sono soffermati vari studiosi, intervenuti nel corso del tempo sulla questione dell'organizzazione delle *Rime*,¹¹ e da più parti è stata rilevata un'incongruenza fra i due testi in esame, sulla scia di quanto asserito per la prima volta da Marina Zancan.¹² Secondo Giorgio Forni, la lettera *Allo illustre mio signore* contiene dichiarazioni che assumono un chiaro intento

9. Pseudonimo della poetessa, derivante dall'idronimo latino del Piave (*Anaxum*), che attraversava i possedimenti trevigiani dei Collalto.

10. G. STAMPA, *Rime*, pp. 3-4.

11. Maria Pia MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle «Rime» di Gaspara Stampa*, in «Studi italiani», 19 (1998), pp. 35-51; Giorgio FORNI, *Oltre il classico. Come leggere il «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a c. di Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II, pp. 251-264; Maria Chiara TARSÌ, *Appunti per una prima lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in «Studi rinascimentali», XI (2013), pp. 127-138.

12. Marina ZANCAN, *Rime di Gaspara Stampa*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 407-432: 411: «[...] attenendoci ai materiali raccolti dalla prima edizione, noi vediamo che se Cassandra nella dedica a Giovanni Della Casa scrive di avere lei stessa raccolte insieme quelle rime «che si sono potute trovare», costretta a questo dalla volontà di «molti gentiluomini di chiaro spirito», Gaspara dice invece nella dedica «Allo illustre mio signore»: «Poi che le mie pene amoroze [...] non han possuto, una per una, non pur far pietosa V. S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi una parola, io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare»».

programmatico, adombrando da un lato il progetto stampiano di costruzione di un macrotesto e dall'altro l'ancor più precisa volontà di strutturare la raccolta in forma di canzoniere:

Nella lettera proemiale *Allo illustre mio signore* non vi è solo descritto l'atto di raccogliere e inviare le proprie rime in forma di libro («nel ricever questo povero libretto, mi sia cortese sol di un sospiro»; «E tu, libretto mio, depositario delle mie lagrime, appresentati nella più umil forma che saprai dinanzi al signor nostro»), ma emerge anche un'altra istanza tipica della forma canzoniere, quella di una scelta esemplare di materiali preesistenti: «Qui dunque V[ostra] S[ignoria] vedrà non il pelago delle passioni, delle lagrime e de' tormenti miei, perché è mar senza fondo, ma un picciolo ruscello solo di esse».¹³

Sarebbe quindi anzitutto evidente la contraddittorietà fra la dedicatoria, in cui Cassandra afferma di aver riunito le poesie «che si sono potute trovare», e la lettera della poetessa, la quale, «in apparente contrasto con quanto asserito dalla sorella [...] fin dall'esordio insiste sulla misura di una raccolta unitaria di rime, di un "libro" d'autore».¹⁴ La stessa incongruenza è rilevata anche da Maria Chiara Tarsi:

Le rime 'trovate' da Cassandra dovettero essere 'raccolte insieme', cioè organizzate: non dunque un progetto unitario d'autore, ma una postuma stratificazione di testi. [...] Se passiamo ora alla dedica d'autore, quella di Gaspara al conte Collaltino, troviamo un indizio che orienta il discorso in senso opposto: "io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro". La struttura del "povero libretto" sarebbe dunque da attribuire alla poetessa [...].¹⁵

Sottolineando entrambi l'inconciliabilità fra i due principali elementi del corredo paratestuale dell'opera, gli studiosi risolvono la questione individuando nei primi 220 componimenti delle *Rime* il «povero libretto» allestito dalla poetessa, che contiene però, sarà bene ricordarlo, non solo la trasposizione letteraria del legame della Stampa con il Collalto, ma anche il racconto della nascita di una seconda passione. A partire dal loro assunto, entrambi ritengono inoltre probabile che un progetto di edizione – pur riguardante i soli testi amorosi – fosse stato già meditato dalla poetessa, per poi essere interrotto dalla morte improvvisa. Le *Rime* si configurerebbero quindi secondo Forni come un «compiuto libro di rime con l'aggiunta di un'appendice di testi rifiutati e versi d'occasione»;¹⁶ analogamente, per la Tarsi, sarebbe la prima parte della *princeps* a costituire «il 'canzoniere' per Collaltino, così come l'aveva preparato la poetessa, con tanto di lettera dedicatoria», mentre «i componimenti successivi, non a caso separati fisicamente nella raccolta» rappresenterebbero «un'aggiunta della sorella Cassandra».¹⁷

Sull'opportunità di considerare testi d'occasione, capitoli e madrigali come elementi spuri rispetto ad un'ipotetica volontà d'autore si tornerà più avanti. È necessario ora sot-

13. G. FORNI, *Oltre il classico*, cit., p. 256.

14. *Ibidem*.

15. M. C. TARSÌ, *Appunti per una prima lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, cit., pp. 127-128.

16. G. FORNI, *Oltre il classico*, cit., p. 256.

17. M. C. TARSÌ, *Appunti per una prima lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, cit., p. 128.

tolineare come né la Tarsi né Forni rispondano però ad una questione, precedentemente sollevata da Maria Pia Mussini Sacchi, secondo la quale vi sarebbe un'incongruenza non tanto fra il testo di Gaspara e la dedicatoria di Cassandra, quanto fra il contenuto della lettera *Allo illustre mio signore* e la struttura stessa della prima parte dell'opera stampiana. Infatti, come già si anticipava, questa sezione (componimenti 1-220) non raccoglie soltanto i componimenti che narrano della storia d'amore con il Collalto, ma anche testi inerenti alla nascita di una seconda passione, per il gentiluomo Bartolomeo Zen.¹⁸ Nell'ipotesi dunque che il «povero libretto» coincida con il canzoniere amoroso, perché la Stampa avrebbe dovuto inviare al Collalto dei testi che si riferivano esplicitamente ad un altro legame? Si tratta di una circostanza che già Mussini Sacchi aveva segnalato come inconciliabile rispetto al dettato di *Allo illustre mio signore*, arrivando così a proporre di istituire una cesura fra i componimenti per lo Zen e i testi ispirati dall'amore per il Collalto, poiché solo questi ultimi costituirebbero il «libretto» al quale la Stampa si riferisce nella lettera proemiale:

La lettera dedicatoria [...] si riferisce chiaramente a un'unica storia d'amore, è volta ad un solo scopo (quello di ottenere pietà se non amore), esprime una sola speranza, che cioè il conte possa tornare a visitare un'altra volta la casa della donna [...] Con quale legittimità trovano dunque posto, senza soluzione di continuità rispetto alle rime dedicate a Collaltino, componimenti in cui si manifesta la chiara intenzione di troncarsi un amore giudicato impossibile, e si esulta per la ritrovata pace del cuore [...] o peggio si annuncia l'affacciarsi di un nuovo amore [...]? Una troppo stridente dissonanza con il contenuto della dedicatoria ci induce a ritenere che il «canzoniere» per Collaltino – quello almeno presentato dalla lettera stessa – debba opportunamente concludersi prima dell'intrusione di una nuova storia d'amore [...] Ecco dunque che la lettera dedicatoria potrebbe essere rivelatrice, almeno nelle linee generali, di una ipotetica linea di discriminazione fra le rime per Collaltino [...] e le altre, quell'esiguo – ma ben caratterizzato – nucleo di sonetti che cantano il nuovo amore.¹⁹

A parere di chi scrive, sia il contrasto rilevato da Maria Chiara Tarsi e da Giorgio Forni fra la dedicatoria di Cassandra e la lettera della poetessa, sia quello rilevato da Maria Pia Mussini Sacchi tra la missiva e la struttura della sezione amorosa della raccolta possono essere spiegati mettendo nel giusto risalto la diversa natura dei due elementi del corredo paratestuale. È Forni stesso a mettere il lettore sulla buona strada per quanto riguarda l'interpretazione di *Allo illustre mio signore*, salvo poi non sviluppare tutte le implicazioni sottese alla sua intuizione: egli si riferisce infatti allo scritto come ad una «lettera d'invio»,²⁰ incaricata di accompagnare il «povero libretto» e di esplicitarne la principale ragione compositiva: «rinfrescare» all'amato lontano la memoria della poetessa. È dunque errato considerare il testo, come fa Maria Pia Mussini Sacchi, alla stregua di un «sigillo conclusivo della raccolta» delle *Rime*,²¹ o ritenere, con Maria Chiara Tarsi, che esso rappresenti, rispetto al «canzoniere» per Collaltino, «non un elemento accessorio ed esterno, puramente occasio-

18. Essa è narrata nei sonetti 206, 207, 208, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219 [ccviii, ccxv, ccxvi, ccx, ccxii, ccxiv, ccxix, cxx, ccxi, ccxxi ed. Salza].

19. M. P. MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta*, cit., pp. 49-50.

20. Giorgio FORNI, *Oltre il classico*, cit., p. 256.

21. M. P. MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta*, cit., p. 37.

nale e strumentale, ma una parte integrante, con valore programmatico e definitorio». ²² Se è infatti del tutto condivisibile l'idea della Tarsi secondo cui la lettera iniziale dà «un'indicazione di 'genere', collocando il libro di rime nel filone della produzione elegiaca», ²³ non è altrettanto lecito considerare la missiva come una vera e propria dedica scritta *ex post* con l'intento di presentare la raccolta. È fuor di dubbio che la lettera di Cassandra a Della Casa svolga questa funzione – trattandosi di una dedicatoria in senso stretto, contenente notizie in merito all'allestimento della stampa e l'offerta dell'opera a un personaggio illustre –, mentre non vi sono elementi in grado di comprovare che anche la missiva dell'autrice rivesta il ruolo di dedicatoria delle *Rime*.

La stessa cronologia relativa delle prose merita alcune osservazioni: mentre la dedicatoria di Cassandra risale al 13 ottobre 1554, la lettera *Allo illustre mio signore* non è datata. Lo scarto temporale fra i brani deve però essere notevole, perché il testo della poetessa viene evidentemente scritto quando la relazione con il Collalto – pur minata dalla distanza e priva di vincoli 'ufficiali' per l'amato – è in corso, ovvero tra il 1548 e il 1551. ²⁴ Vi sono dunque almeno tre anni di distanza fra i due elementi del corredo paratestuale, ed è forse possibile circoscrivere ulteriormente l'entità dello iato cronologico. Infatti, la circostanza cui la poetessa fa riferimento nella missiva, ovvero l'invio di un gruppo consistente di poesie e lettere con cui ella spera di rinfrescare all'amato lontano la memoria di lei, risulta sovrapponibile a quanto narrato nelle cosiddette liriche 'di lontananza' (*Rime*, 65-99), ovvero quella sezione del canzoniere amoroso in cui l'autrice riversa sulla pagina il dolore causato da una lunga assenza dell'amato, durata «sei lune e più» (*Rime*, 102, v. 3). Tali liriche risultano databili alla seconda metà del 1549, quando il conte risiedette per vari mesi in Francia – dapprima per assistere alle nozze della figlia del sovrano, Diana, con Orazio Farnese, e poi per partecipare alla campagna di riconquista della fortezza di Boulogne-sur-Mer, allora sotto dominio inglese –, ²⁵ e in esse si ritrovano, variamente intrecciati, tutti i motivi presenti nella missiva *Allo illustre mio signore*, con analogie formali che consentono di escludere possa trattarsi di una somiglianza fortuita e inducono piuttosto a ritenere probabile l'ipotesi di una genesi coeva.

Come si è visto, nell'*incipit* della lettera la poetessa spiega di essere stata spinta a riunire i suoi componimenti perché questi ultimi, singolarmente, non hanno indotto l'amato a risponderle: «Poi che le mie pene amorose, che per amor di V. S. porto scritte in diverse lettere e rime, non han possuto, una per una, non pur far pietosa V. S. verso di me, *ma farla né anco cortese di scrivermi una parola*, io mi sono rissoluta di ragunarle tutte in questo in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare». ²⁶ Anche nei componimenti

22. M. C. TARSÌ, *Appunti per una prima lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, cit., p. 128.

23. *Ibidem*.

24. La datazione del legame fra la Stampa e il Collalto si deve a Giulio REINCHENBACH, *L'altro amore di Gaspara Stampa* (Giovanni Andrea Viscardo), Bologna, Zanichelli, 1907, p. 3, ed è stata accolta da Salza (cfr. *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXII (1913), pp. 1-101: 88) e dai successivi commentatori del testo stampiano.

25. Per questi episodi della biografia di Collaltino di Collalto cfr. Nicola LONGO, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960-, vol. XLI, 1992, pp. 780-782.

26. G. STAMPA, *Rime*, p. 3 (in questa e nelle successive citazioni del testo i corsivi sono di chi scrive).

‘di lontananza’ il lamento per l’assenza dell’amato si associa al dolore per le sue mancate promesse di scrivere, contegno da cui la poetessa è indotta a credere che il conte l’abbia dimenticata:

Ricevete cortesi i miei lamenti,
e portateli fide al mio signore,
o di Francia beate e felici òre,
che godete or de’ begli occhi lucenti.

E ditegli con tristi e mesti accenti
che, s’ei non move a dar soccorso al core,
o tornando o *scrivendo*, fra poche ore
resteran gli occhi miei di luce spenti;
(*Rime*, 66, vv. 1-8)

Voi, dove avien che l’Oceano bagne,
la notte, il giorno, a l’alba ed a la squilla,
menando vita libera e tranquilla,
mirate lieto il mar e le campagne.

E sì l’assenzia e ’l poco amor v’invola,
la memoria di lei, la vostra fede,
che pur non le scrivete una parola.
(*Rime*, 82, vv. 5-11)

O gran valor d’un cavalier cortese,
d’aver portato fin in Francia il core
d’una giovane incauta, ch’Amore
a lo splendor de’ suoi begli occhi prese!

*Almen m’aveste le promesse attese
di temprar con due versi il mio dolore,*
mentre signor, a procacciarvi onore
tutte le voglie avete ad una intese.
(*Rime*, 97, vv. 1-8)

Centrali sono poi nella missiva le metafore che associano i sentimenti della poetessa ad immagini acquatiche: «Qui dunque V. S. vedrà non *il pelago* delle passioni, delle lagrime e de’ tormenti miei, perché è *mar senza fondo*; ma un *picciolo ruscello* solo di esse». ²⁷

Tale simbologia assume un ruolo fondamentale anche nelle liriche ‘di lontananza’, dove è soprattutto legata a lemmi equorei. È infatti il mare ad essere spesso evocato dalla Stampa quale correlativo delle sue pene e del suo infelice destino:

Voi che novellamente, donne, entrate
in questo pien di téma e pien d’errore

27. G. STAMPA, *Rime*, p. 3.

largo e profondo pelago d'Amore,
 ove già tante navi son spezzate,
 siate accorte, e tant'oltra non passate,
 che non possiate infine uscirne fore,
 né fidate in bonacce o 'n second'òre,
 ché come a me vi fian tosto cangiate.
 (*Rime*, 64, vv. 1-8)

La mia vita è un mar: l'acqua è 'l mio pianto,
 i venti son l'aure de' sospiri,
 la speranza è la nave, i miei desiri
 la vela e i remi, che la caccian tanto.
 [...]
 Bonacce non vi son, perché dal die
 che voi, conte, da me lontan vi feste,
 partìr con voi l'ore serene mie.
 (*Rime*, 72, vv. 1-4, 12-14).

Particolarmente rilevante risulta anche il fatto che le uniche due occorrenze di «pela-
 go» all'interno della prima sezione delle *Rime* si trovino entrambe fra i componimenti 'di
 lontananza', e che, in un caso, il termine sia figurativamente legato proprio al ricorrente
 motivo del conte il quale, lontano, non dà notizie di sé:

A pena ei fu dagli occhi nostri assente,
 per gir a l'alta ed onorata impresa,
 che, noi scherniti e sua fé vilipesa,
 rivolse altrove la superba mente.
E, quasi in alto pelago sommerso
d'oblivione, a la sua Anassilla
non ha degnato mai scrivere un verso.
 (*Rime*, 80, vv. 5-11).

Lo pseudonimo di «Anassilla», usato più volte dalla poetessa nelle *Rime*, compare due
 volte nella lettera d'invio:

Legga V. S. dunque, quando averà triegua dalle sue maggiori e più care cure, le note delle cure
 amorose e gravi della sua *fidissima e infelicissima Anassilla* [...] Rimettendomi dunque ad esse,
 farò fine, pregando V. S. [...] che nel ricever questo povero libretto mi sia cortese sol di un sospi-
 ro, il quale refreschi così lontano la memoria della sua *dimenticata ed abbandonata Anassilla*.²⁸

La duplice occorrenza dello pseudonimo nel breve spazio della lettera d'invio sembra
 eceggiare la frequenza con cui il nome d'arte compare all'interno dei componimenti 'di

28. G. STAMPA, *Rime*, pp. 3-4.

lontananza', in cui si trovano cinque delle sette occorrenze del termine presenti entro il canzoniere amoroso. Inoltre, la prima coppia aggettivale che nella prosa accompagna lo pseudonimo («fidissima e infelicissima») si rintraccia, lievemente variata e ridotta in un caso ad un solo componente, anche in due liriche 'di lontananza': «vostra fidelissima Anassilla» (*Rime*, 65 v. 2); «l'infelice e fidissima Anassilla» (*Rime*, 86 v. 13). Alla sua prima comparsa nella lettera, lo pseudonimo è per di più inserito in un passo che sembra alludere ad un impegno bellico quale causa della lontananza del conte. Infatti, la poetessa rimanda un momento di quiete del Collalto a quando egli «avrà triegua dalle sue maggiori e più care cure», notazione che, unita al successivo «così lontano», è un'ulteriore indizio della collocazione cronologica della missiva all'altezza di una precisa campagna militare dell'amato, quella francese,²⁹ fatto che può essere corroborato dal confronto con altri passi delle liriche 'di lontananza':

Mentre, signor, a l'alte cose intento,
v'ornate in Francia l'onorata chioma,
come fecer i figli alti di Roma,
figli sol di valor e d'ardimento,
io qui sovr'Adria piango e mi lamento [...]
(*Rime*, 69, vv. 1-5)

La fé, conte, il più caro e ricco pegno
che possa aver illustre cavaliere,
come cangiaste voi presto e leggiero,
fuor che di lei d'ogni virtù sostegno?
A pena vide voi 'l gallico regno,
che mutaste con lei voglia e pensiero;
ed Anassilla e 'l suo fedele e vero
amore sparir da voi tutti ad un segno.
(*Rime*, 79, vv. 1-8)

Piangete, donne, e poi che la mia morte
non move il mio signor crudo e lontano,
voi che sète di cor dolce ed umano,
aprite di pietade almen le porte.
[...]

E poi ch'io sarò cenere e favilla,
dica alcuna di voi mesta e pietosa,
sentita del mio fuoco una scintilla:
– Sotto quest'aspra pietra giace ascosa
l'infelice e fidissima Anassilla,
raro esempio di fede alta amorosa.
(*Rime*, 86, vv. 1-4, 9-14)

29. Durante la relazione con la Stampa, nel 1551, Collaltino di Collalto militò anche a servizio di Orazio Farnese nei pressi di Parma. Difficilmente però la poetessa avrebbe fatto riferimento a quei luoghi con la locuzione avverbiale «così lontano».

Infine, segnale ulteriormente rivelatore che lettera d'invio e liriche 'di lontananza' possono collocarsi in un comune periodo compositivo è il fatto che l'immagine a cui nella missiva si lega la seconda occorrenza dello pseudonimo – ovvero quella della poetessa appagata dalla speranza che, ricevendo il suo «libretto», il conte le sia «cortese sol di un sospiro» – torna identica in un sonetto 'di lontananza' in cui, con analoghi accenti, l'autrice auspica che la lettura dei suoi testi possa indurre l'amato alla medesima reazione:

Deh, se vi fu giamai dolce e soave,
 la vostra *fidelissima Anassilla*,
 mentre serrata, sì che nullo aprilla,
 teneste del suo cor, conte, la chiave;
leggendo in queste carte il lungo e grave
pianto a cui Amor per voi, lassa, sortilla,
 mostrar almen *di pietà una scintilla*
 in premio di sua fé non vi sia grave.
Accompagnate almen con un sospiro
 la schiera immensa de' sospiri suoi,
 che mille volte i ciel pietosi udìro.
 (*Rime*, 65, vv. 1-10).

Sulla base della rete di legami testuali ricostruiti fin qui, sembra dunque altamente probabile che la lettera *Allo illustre mio signore* risalga allo stesso periodo delle liriche 'di lontananza', ovvero alla seconda metà del 1549. Alla luce di questa collocazione cronologica viene a cadere la proposta di Mussini Sacchi, la quale suggeriva di estrapolare dal canzoniere amoroso stampiano i testi relativi al secondo amore, considerati incongruenti rispetto alla lettera d'invio: non vi è infatti alcuna contraddizione fra quest'ultima e i componimenti dedicati allo Zen, poiché la missiva, non essendo una dedica dell'intero canzoniere, venne stesa dalla poetessa precedentemente all'ingresso di una nuova fiamma nella sua vita, quando ancora la relazione col Collalto costituiva per lei un legame totalizzante ed esclusivo. Analogamente, non vi è alcuna contraddizione fra la dedicatoria di Cassandra, che fa riferimento ad una raccolta di rime sparse, e *Allo illustre mio signore*, che sembra presentare invece una compagine organizzata: il «libretto» di cui la poetessa parla nella missiva non è infatti sovrapponibile ai 220 componimenti del canzoniere amoroso, ma si riferisce ad un gruppo più ristretto di testi, quelli e soltanto quelli già scritti nel 1549, che la Stampa spedì all'amato, lontano e dimentico di lei, con la speranza di indurlo a risponderle. Il fatto che la lettera *Allo illustre mio signore* sia stata posta dai curatori delle *Rime* a mo' di introduzione della raccolta poetica è comunque significativo: a meno di pensare che la missiva fosse l'unica sopravvissuta di un perduto e più ampio *corpus* epistolare della Stampa, si può infatti ipotizzare che Cassandra e Giorgio Benzoni abbiano scelto tale testo per la sua capacità di condensare alcuni dei principali motivi ispiratori della raccolta, nonché di presentare, *in nuce*, l'originaria ispirazione del canzoniere amoroso, nato con una marcata impronta elegiaca anche per le peculiari circostanze in cui venne inizialmente approntato.

Da ultimo, merita di tornare brevemente sulla questione della *facies* macrostrutturale della raccolta cinquecentesca. Giorgio Forni, come già si ricordava, ha parlato di «un com-

piuto libro di rime con l'aggiunta di un'appendice di testi rifiutati e versi d'occasione»;³⁰ Maria Chiara Tarsi, analogamente, ha individuato nella prima parte della *princeps* «il 'canzoniere' per Collaltino così come l'aveva preparato la poetessa», mentre nei «componimenti successivi, non a caso separati fisicamente nella raccolta [...] un'aggiunta della sorella Cassandra», avente «probabilmente anche lo scopo di legittimare la poesia di Gaspara».³¹ Queste considerazioni – già rivedibili alla luce della disamina sul corredo paratestuale presentata fin qui – sembrano voler attribuire una maggiore responsabilità autoriale alla sezione amorosa delle *Rime*, a scapito delle successive. È invece lecito ipotizzare che la stessa Stampa, se avesse avuto modo di allestire la propria raccolta poetica, avrebbe potuto volervi includere una serie di componimenti d'occasione. Così facendo, ella avrebbe infatti assecondato una moda caratteristica e già consolidata della lirica medio-cinquecentesca, che si era spinta fino all'inclusione di componimenti altrui in sillogi d'autore, come ad esempio evidenziato, in ambito femminile, dal caso di Laura Terracina – nella cui raccolta sono presenti componimenti altrui di omaggio all'autrice – e, soprattutto, di Tullia d'Aragona, la cui opera faceva leva fin dal titolo (*Rime della Signora Tullia d'Aragona et di diversi a lei*) sulla dimensione corale dello scambio letterario,³² con chiari intenti autocelebrativi e di esibizione dello spettro delle proprie relazioni letterarie. Da questo punto di vista, le *Rime* di Gaspara Stampa, ibride per loro natura in quanto suddivise, come si è visto, in una parte amorosa e una d'occasione, presentano una struttura che risente sia del modello tulliano e terraciniano, ripreso però in modo meno radicale (cioè senza l'inclusione di componimenti altrui nella silloge³³), sia del più autorevole modello di Vittoria Colonna, in cui è ancora predominante la dimensione del canzoniere erotico (rivolto però nel caso della Marchesa, alla glorificazione di un unico oggetto d'amore, il marito scomparso Francesco Ferrante d'Avalos). Nonostante sia molto difficile valutare se e in quale misura le *Rime* di Gaspara Stampa possano rispecchiare un eventuale progetto autoriale, sarà opportuno tener conto anche di questi coevi paradigmi di scrittura femminile per un'analisi accurata e comparativa della struttura dell'opera.

30. G. FORNI, *Oltre il classico*, cit., p. 257.

31. M. C. TARSÌ, *Appunti per una prima lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, cit., pp. 127-128.

32. Si veda su questo Julia HAIRSTON, *Out of the Archive: Four Newly-Identified Figures in Tullia d'Aragona's Rime della signora Tullia d'Aragona et di diversi a lei*, in «Modern Language Notes», 118 (2003), pp. 257-263. Si trattava di una prassi sanzionata dallo stesso Pietro Bembo, che aveva accolto nelle sue *Rime* testi di altri autori, fra cui le poetesse Colonna e Gambarà, conferendo altresì a queste ultime un'indiscutibile legittimazione letteraria. La stessa Hairston si è opportunamente soffermata sul ruolo paradigmatico svolto dalle *Rime* bembiane.

33. Tranne in un caso, che può però considerarsi fortuito: il sonetto *S'Amor Natura al nobil intelletto* compare nella *princeps* (p. 131; n. 243, VIII della sezione *Rime di diversi* ed. Salza) come testo stampiano, per poi essere spostato nelle edizioni successive tra le liriche dirette alla poetessa. Esso è infatti rivolto alla Stampa e non scritto da lei, come si evince dall'oggetto stesso del componimento (si parla di una donna che elogia l'amato) e dal fatto che il sonetto successivo nella medesima pagina 131 della *princeps* (*È sì gradito e sì dolce l'obietto*) è una risposta per le rime che è lecito attribuire alla Stampa (si veda su questo Stefano BIANCHI, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013, p. 46, nota 30).

MAIKO FAVARO

Nicolò Vito di Gozze, Fiore Zuzori e Maria Gondola
Un episodio della 'questione femminile' nella Dalmazia rinascimentale

Nel presente contributo, vorrei soffermarmi su un episodio della seconda metà del Cinquecento in cui si intrecciano riflessioni sull'amore, sulla bellezza e sull'eccellenza femminile ed emergono con chiarezza i sospetti (quando non addirittura le maldicenze) che tali riflessioni potevano suscitare nella società dell'epoca. Con questo tema, spero di fare cosa gradita alla nostra festeggiata, da cui a suo tempo fui incoraggiato ad intraprendere lo studio dei dialoghi e dei trattati rinascimentali sull'amore e sulla bellezza. L'episodio in questione si svolge a Ragusa di Dalmazia (in croato, Dubrovnik) ed ha per protagonisti il rinomato filosofo ed uomo politico Nicolò Vito di Gozze (noto ai croati come Nikola Vitov Gučetić), la poetessa Fiore Zuzori (Cvijeta Zuzorić), e la moglie del Gozze, Maria Gondola (Marija Gundulić). La vicenda si dipana attraverso la testimonianza di tre opere, ossia il *Dialogo della bellezza detto Antos, secondo la mente di Platone* (Venezia, Ziletti, 1581) e il *Dialogo d'amore detto Antos, secondo la mente di Platone* (Venezia, Ziletti, 1581), entrambi del Gozze, nonché la lettera a firma di Maria Gondola premessa ai *Discorsi [...] sopra le metheore d'Aristotele* del marito (Venezia, Ziletti, 1584). Prima di concentrarmi su tali scritti, però, credo opportuno accennare brevemente al contesto in cui essi si collocano, con riferimento sia alle peculiarità della Ragusa secondo-cinquecentesca, sia alla copiosa produzione filosofico-letteraria del Gozze.

«In hoc angulo Dalmatiae»: così il medesimo Gozze si riferiva a Ragusa, la città in cui nacque nel 1549 e visse con continuità fino alla morte, avvenuta nel 1610. Con tali parole, contenute nella lettera dedicatoria del suo commento al *De substantia orbis* di Averroè, egli lamentava la perifericità geografica e culturale della propria patria, chiedendo l'indulgenza del lettore per i difetti dell'opera. Il Gozze si rammaricava di non aver studiato in gioventù presso una prestigiosa università italiana, come quelle di Padova o di Bologna.¹ Tuttavia, ciò non deve far dimenticare che proprio nel secondo Cinquecento Ragusa stava vivendo uno dei suoi periodi di maggior splendore, dal punto di vista sia economico sia culturale.² La città era formalmente

1. Cfr. Nicolò Vito DI GOZZE, *Commentaria in sermonem Auer. De substantia orbis, et in propositiones de causis*, Venezia, Bernardo Giunta, 1580, c. A1v. In termini simili, vedi anche la lettera *Ai lettori* di Aldo Manuzio il Giovane che accompagna un'altra opera del Gozze: «Benignissimi Lettori, se in questi Ragionamenti dello stato delle Repubbliche non arriverà l'autore per avventura ove desiderano gli elevati ingegni vostri, l'iscusarete, avendo questa considerazione: che egli non mai vide le mura di Padova, né di Bologna, né d'alcun altro studio famoso fuori della sua patria, fondata sopra un alto lido del mare e sotto l'aspro Monte di Vargato; perché più di meraviglia che di riprensione degno doverà sempre essere stimato, avendo egli acquistato questa cognizione più in casa, con la propria industria, senza precettore, che fuori con l'aiuto altrui [...]» (ALDO MANUZIO, *Ai Lettori*, in NICOLÒ VITO DI GOZZE, *Dello stato delle repubbliche secondo la mente di Aristotele con essempli moderni giornate otto*, Venezia, Aldo [Manuzio], 1591, pp. [447-448]). Per un approfondimento sul tentativo del Gozze di guadagnare più ampi orizzonti al di là della piccola repubblica natia, cfr. CLAUDIO GRIGGIO, Maiko Favaro, *Umanesimo e filosofia in Dalmazia. Su Nicolò Vito di Gozze (Ragusa, 1549-1610) e sul suo 'Governo della famiglia'*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIV, 1 (2016), pp. 97-110: 97-103.

2. Per un inquadramento sulla storia della Repubblica di Ragusa, vedi: FRANCIS W. CARTER, *Dubrovnik (Ragusa), a Classic*

sotto il dominio turco, ma di fatto si reggeva come una repubblica indipendente, disponendo di governo e di assetto istituzionale propri. Gli obblighi nei confronti degli Ottomani si risolvevano sostanzialmente nel versamento di un tributo. Ragusa, in quanto città mercantile, traeva anzi notevoli vantaggi dalla dominazione dei Turchi, di cui commerciava i prodotti verso l'Europa. Era una temibile concorrente per la stessa Venezia.³ Dal punto di vista culturale, risulta evidente l'influsso esercitato dalla penisola italiana. Sin dal XIV secolo, il governo di Ragusa aveva l'abitudine di assumere italiani da impiegare come precettori, come medici e per i pubblici uffici della Segreteria e della Cancelleria. Così, già fra il 1384 e il 1387 aveva soggiornato in città un prestigioso umanista quale Giovanni Conversini da Ravenna. Ma fu per l'appunto soprattutto nella seconda metà del Cinquecento che Ragusa poté beneficiare della presenza di letterati illustri quali Ludovico Beccadelli, Giambattista Amalteo e Nascimbene Nascimbene.⁴ L'importanza della cultura italiana si rifletteva anche a livello linguistico: all'epoca del Gozze, le persone meno istruite parlavano solitamente in un dialetto croato, ma la conoscenza dell'italiano e del latino era assai diffusa (le opere del Gozze stesso sono tutte in italiano o in latino).⁵ Sempre in quel periodo, a Ragusa fiorì un'accademia, quella dei Concordi, che raccoglieva i letterati locali (spesso poeti petrarchisti) sotto la guida di Savino Bobali.⁶

Il profilo biografico ed intellettuale del Gozze dimostra un profondo radicamento nella realtà di Ragusa.⁷ In tale città, il Rinascimento – conformemente al carattere mercantile

City-State, London-New York, Seminar Press, 1972; Cristiano CARACCI, *Né Turchi né Ebrei ma Nobili Ragusei*, Mariano del Friuli (GO), Edizioni della Laguna, 2004; Giacomo SCOTTI, *Ragusa, la quinta repubblica marinara*, Trieste, LINT, 2006; ma soprattutto Robin HARRIS, *Storia e vita di Ragusa - Dubrovnik, la piccola Repubblica adriatica*, Treviso, Santi Quaranta, 2008. Fra le testimonianze antiche, sono particolarmente interessanti: Serafino RAZZI, *La storia di Raugia*, Lucca, Vincenzo Busdraghi, 1595 [ed. anast.: Sala Bolognese (BO), Forni, 1980]; Giacomo LUCCARI, *Copioso ristretto degli annali di Rausa, Venezia*, ad istanza di Antonio Leonardi, 1605 [ed. anast.: Sala Bolognese (BO), Forni, 1978].

3. Per gli aspetti più prettamente economico-commerciali, oltre ai già citati volumi di CARTER e di HARRIS, vedi in particolare: *Ragusa e il Mediterraneo. Ruolo e funzioni di una repubblica marinara tra Medioevo ed Età Moderna*, a c. di Antonio Di Vittorio, Bari, Cacucci, 1990; Antonio Di VITTORIO, Sergio ANSELMi, Paola PIERUCCI, *Ragusa (Dubrovnik), una repubblica adriatica: saggi di storia economica e finanziaria*, Bologna, Cisalpino, 1994; Antonio Di VITTORIO, *Tra mare e terra. Aspetti economici e finanziari della Repubblica di Ragusa in età moderna*, Bari, Cacucci, 2001; Marco MORONI, *L'impero di San Biagio: Ragusa e i commerci balcanici dopo la conquista turca (1521-1620)*, Bologna, il Mulino, 2011.

4. Cfr. Francesco BETTARINI, *Gli umanisti italiani e la politica culturale di Dubrovnik*, in *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico. III*, Atti del Convegno internazionale di Zara-Lovinc, 5-6 novembre 2010, a c. di Nedjeljka Balić Nžić, Luciana Borsetto, Andrijana Jusup Magazin, Zadar, Sveučilište u Zadru, 2013, pp. 377-390.

5. Cfr. R. HARRIS, *Storia e vita di Ragusa - Dubrovnik*, cit., pp. 249-253. Sul trilinguismo letterario a Ragusa e in Dalmazia, vedi anche: Sante GRACIOTTI, *Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI-XVIII*, in *Barocco in Italia e nei paesi slavi del Sud*, a c. di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1983, pp. 321-346.

6. Cfr. Rafo BOGIŠIĆ, «Akademija Složnih» («*Dei Concordi*») u *Dubrovniku 16. stoljeća*, in «*Croatica*», XXIV-XXV (1986), pp. 47-68; Ivano CAVALLINI, *Le muse in Illiria: l'Accademia dei Concordi a Ragusa (Dubrovnik) e i ragionamenti sulla musica di Nicolò Vito di Gozze e Michele Monaldi*, in IDEM, *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 45-80. Sulla produzione poetica del Bobali e degli altri poeti ragusei, si vedano: Josip TORBARINA, *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, London, Williams and Norgate, 1931; Il'ja Nikolaevič GOLENIŠČEV-KUTUZOV, *L'Umanesimo e il Rinascimento in Dalmazia*, in IDEM, *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI* [1963], vol. I, a c. di Sante Graciotti e Jitka Křesálková, Milano, Vita e Pensiero, 1973, pp. 33-151 (preziose anche le informazioni bibliografiche contenute nel vol. II dell'opera, in part. alle pp. 3-44); Sante GRACIOTTI, *Le molte vite dell'italiano "de là da mar" fra Quattro e Cinquecento*, in «*Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria*», XXXIV (2012), pp. 9-26; *Letteratura dalmata italiana*, Atti del Convegno internazionale (Trieste, 27-28 febbraio 2015), a c. di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Pisa, Fabrizio Serra, 2016 (cfr. in particolare i contributi di Guglielmo BARUCCI, Pierino VENUTO e Chiara ROSATO).

7. Sul Gozze, vedi: Francesco Maria APPENDINI, *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura dei Ragusei*, t.

e alla tradizione di auto-governo della piccola repubblica – si caratterizza per una speciale attenzione ad accordare la cultura umanistica alle esigenze della vita civile, nei suoi risvolti politico-sociali ed economici.⁸ Ad esempio, si possono ricordare l'edizione – a cura di Francesco Patrizi – del *Della mercatura et del mercante perfetto* di Benedetto Cotrugli (Venezia, all'Elefante, 1573) e il dialogo *Dell'Have* di Michele Monaldi (compreso in *Irene overo Della bellezza [...] con altri due dialoghi, uno dell'Have & l'altro della Metafisica*, Venezia, Bariletto, 1599). A tal proposito, fra gli scritti del Gozze vanno menzionati in particolare il *Governo della famiglia* (Venezia, Aldo [Manuzio], 1589) e il *Dello stato delle repubbliche* (Venezia, Aldo [Manuzio], 1591). In essi, risalta in più punti non solo il debito (esplicitamente dichiarato) nei confronti di Aristotele, ma anche la notevole esperienza personale del Gozze nella *vita activa*. Egli si dedicò infatti alla politica, giungendo a ricoprire per ben sette volte la massima carica della Repubblica di Ragusa, quella di rettore (ogni incarico, però, per legge durava un mese appena). Va ricordato pure il suo impegno nei traffici commerciali balcanici.⁹ È viva nel Gozze la preoccupazione di attualizzare gli insegnamenti aristotelici: non a caso, il *Dello stato delle repubbliche* annuncia fin dal titolo la presenza di «esempi moderni».

Accanto all'attenzione per gli aspetti pratici, però, gli autori ragusei dimostrano una non trascurabile tensione all'ideale, che li spinge a riprendere la tradizione platonica. Tale impostazione è evidente nella già citata *Irene overo Della bellezza* di Michele Monaldi, intimo amico del Gozze: si tratta di una riflessione sulla bellezza non limitata al corpo femminile, al punto da potersi considerare un trattato di estetica in forma di dialogo. In questo filone si inseriscono per l'appunto i due dialoghi del Gozze su cui vorrei richiamare l'attenzione, come accennavo all'inizio: ossia, il *Dialogo della bellezza detto Antos, secondo la mente di Platone* e il *Dialogo d'amore detto Antos, secondo la mente di Platone*, pubblicati a Venezia da Ziletti nel 1581. Sin dai titoli si ricava esplicitamente la loro filiazione platonica. Già in una precedente occasione ho avuto modo di osservare che il platonismo dei dialoghi sull'amore e sulla bellezza del Gozze e del Monaldi risalta persino nel confronto con la coeva produzione italiana su questi temi.¹⁰ Tuttavia, non bisogna porre linee di demarcazione troppo rigide fra platonismo ed aristotelismo nelle opere del Gozze. Egli, infatti, non

II, Ragusa, Martecchini, 1803, pp. 66-70; Simeone GLUBICH, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Sala Bolognese (BO), Forni, 1974 (rist. anast. dell'ed. Wien, Lechner, 1856), pp. 167-168; Ildebrando TACCONI, *Economia e politica nel pensiero e nell'opera di Nicolò Vito di Gozze, patrizio raguseo* [1931], in IDEM, *Per la Dalmazia con amore e con angoscia. Tutti gli scritti editi ed inediti di Ildebrando Tacconi*, a c. di Vanni Tacconi, Udine, Del Bianco, 1994, pp. 243-267; IDEM, *Pensiero e pensatori dalmati* [1942-1943], ivi, pp. 547-587: 554-561; IDEM, *Nicolò Vito di Gozze (o Gozzi)*, in Francesco SEMI, Vanni TACCONI, *Istria e Dalmazia: uomini e tempi*, vol. II, *Dalmazia: le figure più rappresentative della civiltà dalmata nei diversi momenti della storia*, Udine, Del Bianco, 1992, pp. 220-224; Ljerka SCHIFFLER, *Nikola Vitov Gučetić*, Zagreb, Hrvatski Studiji Sveučilišta u Zagrebu, 2007; Giovanni Rossi, *Sulle orme di Aristotele: i trattati 'politici' di Nicolò Vito di Gozze, umanista raguseo*, in *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Atti del XX Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 21-24 luglio 2008), a c. di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2010, pp. 407-421; C. GRIGGIO, M. FAVARO, *Umanesimo e filosofia in Dalmazia*, cit.; Marco SGARBI, *Nicolò Vito di Gozze e l'immortalità dell'anima alle soglie del Seicento*, in IDEM, *Profumo d'immortalità. Controversie sull'anima nella filosofia volgare del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 208-220; IDEM, *Economia e politica in Nicolò Vito di Gozze*, in «Storia del pensiero politico», VI, 1 (2017), pp. 3-24.

8. Cfr. I. CAVALLINI, *Le muse in Illiria*, cit., p. 49.

9. Cfr. A. DI VITTORIO, *Tra mare e terra*, cit., pp. 88-92; M. MORONI, *L'impero di San Biagio*, cit., p. 174.

10. Cfr. Maiko FAVARO, «L'ospite preziosa». *Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 60-61.

perde occasione di cercare la *concordantia* fra i due sommi pensatori greci (oltre che con la Rivelazione cristiana), secondo un uso tipico dell'epoca.¹¹

Il *Dialogo della bellezza* e il *Dialogo d'amore* sono in stretta continuità fra loro. Entrambi vedono protagoniste le già ricordate Fiore Zuzori e Maria Gondola. Nel primo dialogo, Fiore risponde alle domande di Maria riguardo alla bellezza; nel secondo, che si tiene il giorno successivo, le domande di Maria vertono sull'amore. Maria Gondola apparteneva ad una delle più nobili e potenti casate della Repubblica,¹² mentre la Zuzori proveniva da una prominente famiglia mercantile di Ragusa che si era trasferita ad Ancona quando ella era ancora undicenne. Fiore, però, era poi tornata in patria con il marito, il fiorentino Bartolomeo Pescioni, e lì si era fatta ben presto notare non solo per la sua cultura, ma anche e soprattutto per la splendida bellezza. A Ragusa aveva stretto amicizia con il Gozze e con sua moglie, che la invitavano spesso nella loro villa. Il Gozze, inoltre, incoraggiava gli interessi letterari di Fiore, che si dedicava attivamente alla poesia, sebbene nessun suo componimento sia a noi pervenuto.¹³

Uno degli aspetti più interessanti di questi dialoghi del Gozze è la presenza di due donne come uniche protagoniste e, soprattutto, il notevole grado di cultura filosofica che viene loro attribuito. Da questo punto di vista, le due opere del Gozze spiccano nel quadro della dialogistica rinascimentale. Virginia Cox ha evidenziato quanto siano rari i casi di dialoghi cinquecenteschi in cui ad uno o più personaggi femminili sia attribuito un ruolo non subalterno. Solitamente, come dimostrano anche i modelli esemplari offerti dagli *Asolani* e dal *Cortegiano*, sono gli uomini a dominare il dibattito, mentre le donne, quando sono presenti, si limitano perlopiù a regolare la conversazione, a stimolarla con qualche domanda o a commentare brevemente gli insegnamenti offerti dai personaggi maschili. È vero che alla donna è concesso un ruolo più attivo proprio nel caso di soggetti come l'amore e la bellezza – oltre ad altri temi di connotazione muliebre, come la religione, il governo della casa, la condizione e la nobiltà del sesso femminile. Del resto, era ben noto l'autorevole esempio di Platone, che nel *Simposio* aveva introdotto una donna, Diotima, ad ammaestrare Socrate sull'amore. Tuttavia, perfino nel caso di questo e degli altri temi sopra elencati, è raro che nei dialoghi rinascimentali la donna occupi una posizione dominante, da *princeps sermonis*, per dirla con il Sigonio.¹⁴ Inoltre, per ragioni di verosimiglianza, non sembrava appropriato attribuire ad un personaggio femminile un notevole grado di cultura, dal momento che alle donne dell'epoca solitamente non veniva offerta un'istruzione paragonabile a quella degli uomini.¹⁵ Il Gozze ha ben presente tale situazione, tanto da sentire il bisogno di spiegare le

11. Cfr. Giovanni Rossi, *Sulle tracce dell'Aristotele "politico" nel Rinascimento*, in *La tradizione politica aristotelica nel Rinascimento europeo: tra familia e civitas*, a c. di Giovanni Rossi, Torino, Giappichelli, 2004, pp. 1-24: 8, e la bibliografia ivi citata. Sulla *concordantia* fra Platone e Aristotele negli scritti rinascimentali sull'amore e sulla bellezza, cfr. Eugenio GARIN, *Platonismo e filosofia dell'amore*, in IDEM, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, pp. 133-155. Fra i trattati d'amore in cui è più significativa e sistematica la ricerca di una *concordantia* fra i due filosofi, segnalato Vitale ZUCCOLO, *Discorsi [...] sopra le cinquanta conclusioni del Sig. Torquato Tasso*, Bergamo, Comin Ventura, 1588.

12. Su di lei, cfr. F. M. APPENDINI, *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura dei Ragusei*, cit., t. II, p. 231.

13. Sulla Zuzori, cfr. ivi, t. II, pp. 230-231; Claudia BOCCOLINI, *Flora Zuzzeri in Ancona*, Ancona, Provincia di Ancona, 2007; EADEM, *Fiore e pietre*, Ancona, Assemblea Legislativa delle Marche, 2012.

14. Cfr. Carlo SIGONIO, *Del dialogo*, a c. di Franco Pignatti, con una prefaz. di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 1993, p. 180.

15. Sulla presenza di personaggi femminili nei dialoghi italiani rinascimentali, cfr. Virginia Cox, *Seen but not Heard: the*

proprie ragioni nella dedicatoria a Nika Zuzori (sorella di Fiore) premessa al dialogo sulla bellezza. A quanti «parrà nuovo» che egli «abbia introdotto due donne in sì fatti dialoghi platonici», il Gozze risponde di averlo in segno di omaggio a Fiore e Maria, poiché le ama e onora «più ch'altra persona del mondo». ¹⁶ Egli fa valere il fatto che, come sopra accennato, l'amore e la bellezza erano ritenuti fra i temi di pertinenza più tipicamente femminile: «Oltre che se della bellezza ed amore (dono veramente della natura più alle donne che agli uomini concesso) deliberai di trattare, parvemi, se a loro la natura di questi doni è stata più cortese e liberale, ch'elle più convenientemente di questi ragionar possino, avendo principio tutti questi accidenti dall'animo nostro intrinseco» (è facile intravedere la derivazione platonica di questa considerazione, con riferimento alla corrispondenza fra 'bello' e 'buono'). ¹⁷ Con un argomento topico che vedremo affiorare anche nella lettera di Maria Gondola premessa ai *Discorsi sopra le metheore*, Gozze sostiene che, per ragioni fisiologiche, le donne sono più portate degli uomini per gli studi: «perché tutte le nostre cognizioni ci vengono dal senso, per esser elle [le donne] più vicine alla temperatura, come vogliono i più periti medici, hanno anco senso più temperato: seguita però che l'intelletto loro sia anco del nostro più perfetto». ¹⁸ Quindi, sebbene nella realtà le circostanze impediscano alle donne di fruire di un alto livello d'istruzione, nei suoi dialoghi il Gozze si sente autorizzato a far discutere dottamente Fiore e Maria sulla base delle potenzialità del loro sesso («La quale disposizione in questi Dialoghi m'è parso con molta ragione ridurre all'atto»). ¹⁹

Come si accennava, l'impostazione platonica dei due dialoghi del Gozze è assai marcata. Del resto, Fiore afferma che la «dottrina» dei platonici è «quasi infallibile». ²⁰ Così, seguendo la tradizione platonica e ficiniana, Fiore nega che la bellezza si risolva in «una certa proporzione delle membra con una certa soavità del colore». ²¹ Insiste invece sulla natura incorporea della bellezza, che consiste piuttosto nella 'grazia', come ha «divinamente» sostenuto Platone. ²² Squisitamente platonica – nonché idea centrale di questi dialoghi – è

Role of Women Speakers in Cinquecento Literary Dialogue, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a c. di Letizia Panizza, Oxford, Legenda, 2000, pp. 385-400; Janet Levarie SMARR, *Joining the Conversation: Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005; Maiko FAVARO, *Sul ruolo della donna nei dialoghi del '500: il Ragionamento della Signora Amorosa (1569) di Gasparo Boschini*, in *Quaderno di Italianistica 2013*, a c. della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2013, pp. 7-32; Virginia Cox, *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «Modern Language Notes», CXXVIII, 1 (2013), pp. 53-78; EADEM, *Italian Dialogues Incorporating Female Speakers*, ivi, pp. 79-83.

16. Cfr. Nicolò Vito DI GOZZE, *Dialogo della bellezza*, cit., cc. [a2v-a3r].

17. Cfr. ivi, c. [a3r].

18. Cfr. *ibidem*.

19. Cfr. ivi, c. [a3v]. La critica, soprattutto quella croata, si è interessata a più riprese alla 'questione femminile' nelle opere del Gozze: cfr. Gulin ZRNČIĆ, *A Kaleidoscope of Female Images in the 15th and the 16th Century Dubrovnik. One of the Approaches to the Second Sex in Three Acts*, in «Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku», XXXVII, 1 (2000), pp. 43-66; Zdenka JANEKOVIĆ RÖMER, *Marija Gondola Gozze: La querelle des femmes u renesansnom Dubrovniku*, in *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, a c. di Andrea Feldman, Zagreb, Ženska infoteka, 2004, pp. 105-125; Ivana ZAGORAC, *Nikola Vitov Gučić: o ljepoti, ljubavi i ženama*, in «Filozofska istraživanja», XXVII, 3 (2007), pp. 613-627; Meredith K. RAY, *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge (USA)-London, Harvard University Press, 2015, pp. 112-114.

20. Nicolò Vito DI GOZZE, *Dialogo d'amore*, cit., c. 4r.

21. IDEM, *Dialogo della bellezza*, cit., c. 14r.

22. Cfr. ivi, c. 15r.

anche la stretta relazione fra bellezza del corpo e dell'anima, per cui la prima è «immagine» della seconda.²³ In modo tipicamente ficiniano, Fiore limita la fruizione della bellezza alla vista e all'udito, escludendo gli altri sensi, a differenza della tradizione peripatetica.²⁴ Le due interlocutrici non perdono comunque occasione di segnalare, quando possibile, le convergenze della tradizione platonica sia con Aristotele e i suoi continuatori (in particolare Averroè, di cui il Gozze è «molto studioso», come ricorda Fiore),²⁵ sia soprattutto con la teologia cristiana, tanto che ad un certo punto Maria osserva: «noi abbiamo proposto di ragionare d'amore quanto ne abbia sentito circa quello il divin Platone, e ora vi sento ragionare di quello quanto noi cristiani crediamo».²⁶ Fiore, infatti, disquisisce ad esempio sui rapporti fra l'amore universale e lo Spirito Santo,²⁷ sul confronto tra il mito platonico di Poros e Penia e la storia biblica degli angeli ribelli,²⁸ nonché fra il 'demone' platonico e l'angelo custode della tradizione cristiana.²⁹ Il platonismo fornisce il codice autorizzato per manifestare i sentimenti di Maria nei confronti della sua interlocutrice. Sono infatti ossessivamente frequenti i momenti in cui Maria esprime il proprio amore per Fiore. A titolo di esempio, si può citare il seguente passo:

[...] questo amoroso effetto, mia bella e gentil Fiore, in me lo provo chiaramente, perché senza di voi sono come il corpo senza l'anima o l'albero senza umore. E perciò, quando non vi veggio, non trovo pace nell'animo mio, insin tanto che la vostra bellezza non mi sia presente. Anzi, vi voglio dir oggi liberamente (se vogliamo creder al cuore, che alcuna volta è presago del futuro male) se voi partiste dalla città col vostro marito per andar ad abitar altrove, la vostra partenza sarebbe l'ultimo passo della mia vita [...]³⁰

È curioso anche il passo nel quale Maria accosta il suo amore per Fiore a quelli dei più noti poeti latini e italiani per le loro donne: «[...] Nasone amò solo Corinna, Virgilio Galatea, Catullo Lesbia, Properzio Cinzia, Petrarca Laura, Dante Beatrice, e io voi sola [...]»;³¹ ma molti altri eloquenti esempi potrebbero essere ricordati.³²

Forse, le particolarità più vistose di questi dialoghi (la presenza di due donne che discorrono dottamente di questioni filosofiche; il linguaggio amoroso di autorizzazione platonica con cui Maria esalta Fiore e le esprime il suo affetto) sono innanzitutto conseguenze dell'intento del Gozze di manifestare a Fiore il proprio amore per lei. Le lodi e le dichiarazioni d'affetto di Maria nei due dialoghi, così frequenti ed intense, diventarono infatti ben presto fonte di maligni pettegolezzi. A Ragusa si sparse la voce che il personaggio di Maria non facesse altro che esprimere la passione «inonesta» del Gozze stesso nei confronti della bellissima Fiore. Tale fu

23. Cfr. *ivi*, cc. 1v, 4r, 9v.

24. Cfr. *ivi*, c. 19r.

25. Cfr. IDEM, *Dialogo d'amore*, cit., c. 32r.

26. *Ivi*, c. 8v.

27. Cfr. *ivi*, c. 8r.

28. Cfr. *ivi*, cc. 10v-11r.

29. Cfr. *ivi*, c. 31r.

30. *Ivi*, c. 24v.

31. Cfr. Nicolò Vito DI GOZZE, *Dialogo della bellezza*, cit., c. 26v.

32. Cfr. ad es. *ivi*, c. 1r-v; IDEM, *Dialogo d'amore*, cc. 19r, 22r, 24r etc.

lo scandalo, che Fiore e suo marito si videro costretti a tornarsene ad Ancona, dove trascorsero il resto della loro vita. Fiore vi morirà nel 1648, alla veneranda età di novantasei anni, dopo aver avuto la soddisfazione di essere celebrata in ben otto componimenti (tre sonetti e cinque madrigali) da Torquato Tasso, il quale li scrisse su preghiera di Giulio Mosti, un poeta che frequentava il salotto di Fiore e si era invaghito dell'affascinante ragusea.³³

Ad ogni modo, il Gozze non rimase certo indifferente all'incresciosa situazione. La replica è contenuta nella sua successiva opera a stampa (*Discorsi [...] sopra le metheore d'Aristotele*, Venezia, Ziletti, 1584), in particolare nella lettera dedicatoria a Fiore Zuzori, scritta a Ragusa in data 15 luglio 1582.³⁴ Essa contiene un passo talmente polemico contro i cittadini di Ragusa, da essere censurato nella nuova impressione dei *Discorsi* (Venezia, Ziletti, 1585). La lettera è a firma di Maria Gondola: tuttavia, sarà riconducibile almeno in parte allo stesso Gozze. Dal momento che si malignava su una relazione adulterina con la Zuzori, doveva apparire naturalmente più efficace una risposta proveniente dalla moglie del filosofo, piuttosto che da lui stesso. Spie di un intervento del Gozze appaiono, fra l'altro, la sapienza dei riferimenti letterari e le notevoli corrispondenze con la già ricordata lettera premessa al *Dialogo della bellezza*, in cui – come nella dedicatoria dei *Discorsi sopra le metheore* – è difesa la tesi dell'eccellenza della donna. La raffinatezza dei rimandi culturali si coglie fin dalle prime pagine, con le garbate allusioni al mito di Orfeo che ammansisce le fiere (all'eroe greco viene a corrispondere Fiore stessa).³⁵ Nel passaggio «io maledico l'ora e il punto nel quale mai la vidi», è evidente il rinvio ai celebri versi petrarcheschi «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, | et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto, | [...]» (*RVF*, 61, vv. 1-2).³⁶ Poco oltre, troviamo espliciti riferimenti ai miti delle Arpie e di Caco.³⁷

Come si accennava, a partire dalla difesa dell'amica Fiore, Maria prende lo spunto per argomentare la tesi dell'eccellenza del sesso femminile. La lettera rientra perciò in quel filone della letteratura filogina che conosce notevole fortuna nel Cinquecento, sull'onda anche della rivalutazione di ispirazione neoplatonica dell'amore e della bellezza femminile. Oltre ad alcuni passaggi assai noti degli *Asolani*, dell'*Orlando furioso* e soprattutto del *Cortegiano* (modello quest'ultimo assai influente per la *querelle des femmes*), basti pensare alle numerose opere appositamente dedicate al tema dell'eccellenza della donna, come ad esempio quelle di Galeazzo Flavio Capra, di Agrippa von Nettesheim e di Lodovico Domenichi (che è per larga parte una traduzione di quella dell'Agrippa). Anche quando la moda del discorso filogino volge al tramonto, verso la fine del secolo, celebri autrici proto-femministe come Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli si avvalgono di tale tradizione per rispondere ai

33. Sulle poesie del Tasso per Fiore (che egli chiama 'Fiordispina'), cfr. Josip TORBARINA, *Tassovi soneti i madrigali u čast Cvijete Zuzorić Dubrovkinje. Uz nove prijevode Vladimira Nazora*, in «Hrvatsko kolo», XXI (1940), pp. 69-96.

34. Di questa lettera si attende una traduzione inglese in un volume che dovrebbe uscire prossimamente: *Renaissance Women's Writing between the Two Adriatic Shores*, a c. e con intr. di Francesca Maria Gabrielli, trad. di Shannon McHugh, Melissa Swain, Francesca Maria Gabrielli, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies.

35. Cfr. Maria GONDOLA, *Alla non men bella, che virtuosa, e gentil donna, Fiore Zuzori, in Ragugia*, in Nicolò Vito di Gozze, *Discorsi [...] sopra le metheore d'Aristotele*, Venezia, Francesco Ziletti, 1584, cc. *2r-[*4v]: [*3r].

36. Cfr. *ivi*, c. [*3v]. Per la citazione petrarchesca, l'edizione di riferimento è: Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p. 313.

37. Cfr. M. GONDOLA, *Alla non men bella, che virtuosa, e gentil donna, Fiore Zuzori*, cit., c. [*3v].

violenti attacchi di cui viene fatto segno il sesso femminile. Le argomentazioni della lettera di Maria denotano significative corrispondenze con quelle delle opere appena ricordate.³⁸

Come ad esempio già nel dialogo del Domenichi,³⁹ anche nella lettera di Maria si sostiene che la donna, lungi dall'essere inferiore all'uomo, può essere ritenuta semmai persino superiore a lui. Sulla base del *Fedro*, Maria sfrutta la corrispondenza tipicamente platonica tra bellezza del corpo e bellezza dell'anima per dedurre che la donna è superiore all'uomo pure dal punto di vista spirituale, dato che lo sopravanza manifestamente nella bellezza del corpo.⁴⁰

Maria ricorre ad argomenti di cui ostenta la derivazione aristotelica, anche attraverso le scelte lessicali: ciò è particolarmente interessante, considerando che proprio lo Stagirita era una delle principali autorità di riferimento per i 'nemici delle donne'.⁴¹ Maria si propone di confutare Aristotele con Aristotele. Valendosi ancora della bellezza del corpo femminile, osserva ad esempio che «nella ben disposta materia, la forma fa meglio le sue operazioni». ⁴² Inoltre, poiché è amata dall'uomo più di quanto avvenga il reciproco, la donna va considerata 'causa finale', la più nobile della cause, ed è quindi superiore all'uomo.⁴³

Dopo aver ricordato che 'donna' deriva da 'domina', ed è quindi «signora [...] rispetto all'uomo»,⁴⁴ Maria afferma che, grazie alla propria molle complessione, la donna possiede una mente più adatta dell'uomo «a ricever le forme intelligibili». ⁴⁵ Si tratta di un motivo di grande fortuna nella discussione sulla dignità femminile. Lo troviamo ad esempio anche nel *Cortegiano* e nel dialogo del Domenichi.⁴⁶ Galeazzo Flavio Capra afferma che tale idea è accettata da «tutti i filosofanti». ⁴⁷ Fra l'altro, come abbiamo visto, l'argomento è presente già nella dedicatoria del Gozze premessa al *Dialogo della bellezza*.⁴⁸

38. Sulla *querelle des femmes* nel Cinquecento italiano esiste ormai una vasta bibliografia, specie di provenienza anglosassone. Si vedano almeno: Maria Luisa DOGLIO, *Introduzione*, in Galeazzo Flavio CAPRA, *Della eccellenza e dignità delle donne* [1525], a c. di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 13-62 (utile anche per la rassegna sulle riflessioni precedenti intorno alla donna, a partire dall'Antichità); Laura BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»*, Ravenna, Longo, 1996, in part. pp. 14-22; Diana ROBIN, *Feminism in the Renaissance*, in AA. VV., *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France, and England*, a c. di Diana Robin, Anne R. Larsen, Carole Levin, Santa Barbara-Denver-Oxford, ABC-CLIO, 2007, pp. 139-143; Pamela BENSON, *Querelle des femmes (Controversy on Women)*, ivi, pp. 307-311; Francesco SBERLATI, *Castissima donzella. Figure di donna tra letteratura e norma sociale (secoli XV-XVII)*, a c. di Laura Orsi, Bern, Peter Lang, 2007; Virginia Cox, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008; Anna ROMAGNOLI, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione*, 2 voll., Tesi di dottorato (supervisione: Maria de la Nieves Muñoz Muñoz), Universitat de Barcelona, 2009; Androniki DIALETI, *Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy*, in «The Historical Journal», LIV, 1 (2011), pp. 1-23; Virginia Cox, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011.

39. Cfr. Lodovico DOMENICHI, *La nobiltà delle donne*, Venezia, Giolito, 1552, c. 9r.

40. Cfr. M. GONDOLA, *Alla non men bella, che virtuosa, e gentil donna, Fiore Zuzori*, cit., c. [*4r]. Vedi anche, ad esempio: L. DOMENICHI, *La nobiltà delle donne*, cit., cc. 9v-10r, 24r; Lucrezia MARINELLI, *La nobiltà, et eccellenze delle donne: et i difetti, e mancamenti de gli huomini*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1601 [1 ed.: 1600], pp. 13-17.

41. Sulla concezione della donna in Aristotele, cfr. almeno Maria Luisa DOGLIO, *Introduzione*, cit., pp. 21-23.

42. M. GONDOLA, *Alla non men bella, che virtuosa, e gentil donna, Fiore Zuzori*, cit., c. [*4v].

43. Cfr. *ibidem*. Vedi anche L. MARINELLI, *La nobiltà, et eccellenze delle donne*, cit., p. 18.

44. Cfr. M. GONDOLA, *Alla non men bella, che virtuosa, e gentil donna, Fiore Zuzori*, cit., cc. [*4v]-**[1r]. Cfr. anche L. MARINELLI, *La nobiltà, et eccellenze delle donne*, cit., p. 4.

45. Cfr. M. GONDOLA, *Alla non men bella, che virtuosa, e gentil donna, Fiore Zuzori*, cit., c. **[1r].

46. Cfr. Baldassarre CASTIGLIONE, *Il Cortigiano*, a c. di Amedeo Quondam, Milano, Mondadori, 2002, pp. 236-237 [III 3.19]; L. DOMENICHI, *La nobiltà delle donne*, cit., cc. 15v-16r.

47. Cfr. G. F. CAPRA, *Della eccellenza e dignità delle donne*, cit., p. 94.

48. Cfr. Nicolò Vito di GOZZE, *Dialogo della bellezza*, cit., cc. [a2v-a3r]. Vedi anche L. MARINELLI, *La nobiltà, et eccellenze delle donne*, cit., p. 31 e sgg.

Secondo una pratica comunissima nelle cinquecentesche ‘difese della donna’ (basti pensare al *Cortegiano*), Maria dimostra l’eccellenza del sesso femminile attraverso una ‘galleria’ di donne illustri, con esempi tratti dai canonici Plutarco e Boccaccio, ma anche da autori come Strabone.⁴⁹ La lettera sorvola sul fatto che Boccaccio concepisce il *De mulieribus claris* come una rassegna di casi eccezionali che non invalidano l’assioma della naturale inferiorità del sesso femminile. Si tratta di un aspetto contro cui, com’è noto, già Christine de Pizan aveva invece polemizzato nel suo *La Cité des Dames*.⁵⁰

I pettegolezzi intorno ad una sua relazione con la Zuzori avranno probabilmente acuito nel Gozze quell’ansia di più ampi, meno provinciali orizzonti cui si accennava all’inizio. Anche negli anni successivi troviamo traccia della malevolenza di alcuni concittadini nei suoi riguardi. Nella già ricordata lettera *Ai lettori* con cui Aldo Manuzio il Giovane accompagna il *Dello stato delle repubbliche* (1591), leggiamo che «alcuni dei suoi più ignoranti compatrioti cercano detrahere, più per malizia che per scienza», ai meriti del filosofo raguseo.⁵¹ Del resto, da altre testimonianze del tempo è facile farsi un’idea di quanto potessero essere violenti e pervicaci gli odi nella piccola repubblica adriatica.⁵² Il Gozze, tuttavia, conscio della propria superiorità culturale nei confronti dei suoi critici (possedeva fra l’altro una delle biblioteche private più ricche della Dalmazia),⁵³ ebbe l’occasione di togliersi alcune notevoli soddisfazioni, come quando gli fu conferito il titolo onorifico di dottore in filosofia e maestro in teologia da parte di papa Clemente VIII, su segnalazione dell’influente cardinal Bellarmino. Ad ogni modo, al di là degli aspetti scandalistici, penso che la vicenda analizzata in queste pagine ci abbia offerto un’idea di quali interessanti riflessioni e fermenti potessero svilupparsi intorno all’amore, alla bellezza, nonché al ruolo e alla dignità della donna al di là dell’Adriatico, in un ambiente geograficamente remoto ma legatissimo alla cultura italiana come la Ragusa di fine Cinquecento.

49. Cfr. M. GONDOLA, *Alla non men bella, che virtuosa, e gentil donna, Fiore Zuzori*, cit., cc. **[1r-**3v].

50. Sul *De mulieribus claris* e sulla sua ricezione rinascimentale, si vedano: Vittorio ZACCARIA, Introduzione, in Giovanni BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a c. di Vittorio Zaccaria, in Giovanni BOCCACCIO, *Tutte le opere*, vol. X, sotto la direzione di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1970², pp. 3-16 (e *Nota al testo*, pp. 455-459); Lionello SOZZI, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, in *Il Boccaccio nella cultura francese*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 227-236; Vittorio ZACCARIA, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 1-84; Stephen D. KOLSKY, *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio’s “De mulieribus claris”*, New York, Peter Lang, 2003; IDEM, *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005; Margaret FRANKLIN, *Boccaccio’s Heroines: Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate, 2006; Vincenzo CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d’études italiennes», V, 8 (2008), pp. 131-147; Deanna SHEMEK, *Doing and Undoing: Boccaccio’s Feminism*, in *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, a c. di Victoria Kirkham, Michael Sherberg, Janet Levarie Smarr, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013, pp. 195-204; Carmen DONIA, *Il linguaggio delle immagini? Ecfraisi e letteratura figurativa in Giuseppe Betussi*, Tesi di dottorato (supervisione: Guido Baldassarri), Università di Padova, 2016.

51. Cfr. Aldo MANUZIO, *Ai Lettori*, cit., p. [448].

52. Cfr. Miroslav PANTIĆ, *I Bobali e i Gozzi da Ragusa e l’Italia nel Seicento*, in *Barocco in Italia e nei paesi slavi del Sud*, cit., pp. 107-130.

53. Nel 1670, la biblioteca del Gozze passò ai Gesuiti: cfr. Miroslav PANTIĆ, *Gučetić, Nikola Vidov*, in *Leksikon pisaca Jugoslavije*, vol. II, Novi Sad, Matica srpska, 1979, pp. 326-327. In occasione del LXI *meeting* annuale della Renaissance Society of America tenutosi a Berlino (26-28 marzo 2015), Marica ŠAPRO-FICOVIĆ ha tenuto un intervento dal titolo *Early Stage of History of Jesuit Libraries in Croatia*, in cui ha spiegato che quando, nel 1773, la Compagnia fu soppressa, i collegi gesuiti (fra cui il *Collegium Ragusinum*) furono chiusi e le loro biblioteche furono disperse. Tuttavia, molti volumi si sono conservati sino ad oggi e si possono trovare presso residenze gesuite, università, monasteri e grandi biblioteche: occorrerebbero indagini rigorose al riguardo.

CARLO ALBERTO GIROTTO

*Francesco Robortello da Bologna a Padova**

A vent'anni dalla ricognizione di Giorgio Fulco, il fondo Malvezzi-Campeggi dell'Archivio di Stato di Bologna continua a rivelarsi un importante bacino documentario per chi desidera studiare il pieno Rinascimento e l'epoca barocca anche dal punto di vista letterario.¹ Reso pubblico nella seconda metà degli anni Sessanta del secolo scorso, il fondo in questione contiene una porzione rilevante dei documenti sulle due famiglie bolognesi dei Campeggi e dei Malvezzi, riunitesi in un solo tronco nel pieno Settecento.

La singolare ricchezza dei materiali che compongono questo insieme documentario si spiega tenendo conto dell'importanza per la città felsinea delle due famiglie, entrambe nobili e legate, in nodi ora più, ora meno stretti, a cariche ecclesiastiche locali e sovraregionali. In particolare i Campeggi, forti di uno stretto legame con la curia romana, accumularono ingenti disponibilità economiche per tutto il Cinquecento, soprattutto all'indomani dell'ascesa del cardinale Lorenzo Campeggi (1474-1539). Sulla sua scia, molti altri membri della famiglia perseguirono la carriera ecclesiastica, divenendo ora vescovi ora cardinali, e garantendo a questo *clan* un manifesto benessere economico e sociale che comincerà a declinare verso la seconda metà del Seicento.² L'incidenza dei Campeggi nel contesto bolognese era peraltro ben visibile anche sul fronte politico, dal momento che la famiglia mantenne, per tutto il Cinque e il Seicento, un ruolo centrale in seno alle istituzioni cittadine, e in particolare nel Senato. D'altronde ai Campeggi non mancavano ingegni schiettamente versati in altri ambiti: il solo nome di Ridolfo (1565-1624), poeta che animò il *milieu* culturale felsineo a cavallo tra i due secoli e che fu intimo del Marino, garantì alla famiglia congruo lustro anche nel campo delle lettere.³

Tra i molti documenti contenuti nei faldoni bolognesi (diplomi e privilegi, libri di conti, documentazione amministrativa, etc.), suscitano grande interesse quelli raccolti nella corposa «Sezione III», che riguarda la corrispondenza intercorsa tra i membri delle famiglie

* Ringrazio Clizia Carminati, Eliana Carrara, Enrico Garavelli, Emilio Russo e Matteo Venier per i loro suggerimenti. Ringrazio anche Tommaso Migliorini e Vito Lorusso, cui devo un'expertise paleografica congiunta e un valido aiuto nell'identificazione delle citazioni greche. In ragione dell'uso frequente, indico con *DBI* il *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-.

1. Alludo a Giorgio Fulco, *Marino, 'Flavio' e il parnaso barocco nella corrispondenza del 'Rugginoso'* (1997), in *Id.*, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 152-194.

2. Vd. Claudio Centa, *Una dinastia episcopale nel Cinquecento: Lorenzo, Tommaso e Filippo Maria Campeggi vescovi di Feltre (1512-1584)*, Roma, Edizioni liturgiche, 2004, 2 voll., I, pp. 45-92 e *passim*.

3. Per Ridolfo e le sue amicizie letterarie, oltre al cit. saggio di Fulco, vd. Clizia Carminati, *Affetti e filastrocche: una lettera inedita di Giovan Battista Marino a Ridolfo Campeggi*, in «Filologia e critica», XXXVIII/2 (2013), pp. 219-238, e Danielle Boillet, *Marino, Rinaldi, Achillini, Campeggi, Capponi e altri in una raccolta bolognese per nozze (1607)*, in «Studi secenteschi», LV (2014), pp. 3-62. Sul versante epistolare, sia lecito il rinvio a Carlo Alberto Girotto, *Dalla corrispondenza di Ridolfo Campeggi, in Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*. Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a c. di Clizia Carminati, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Verona, Edizioni QuiEdit - CRES, 2016, pp. 395-410.

Campeggi e Malvezzi e un'ampia rete di corrispondenti, illustri o meno, dell'Europa del tempo. Nell'ampio carteggio di un membro eminente della famiglia Campeggi, il vescovo Giovan Battista, è possibile trovare anche cinque lettere di Francesco Robortello (1516-1567), lettere che, in ragione del loro interesse, si pubblicano qui in Appendice.

La recente attenzione critica su Robortello ha messo in luce numerosi aspetti della sua poliedrica attività di studioso.⁴ Animato talora da una cospicua *vis* polemica che gli valse l'appellativo di *canis grammaticus*, il Friulano ebbe una carriera universitaria movimentata, che lo portò a muoversi a più riprese tra i più importanti atenei italiani: iniziato probabilmente l'insegnamento a Bologna, passò prima a Lucca, poi a Pisa e dunque a Venezia; di qui a Padova, ancora a Bologna e di nuovo a Padova, dove morì. I suoi interessi lo portarono a riflettere su differenti campi del sapere, ben riassunti anche dalle differenti titolature dei suoi corsi universitari: logica, filosofia morale e politica, «umanità» greche e latine, retorica, storia. Gli studiosi hanno spesso rimarcato il valore dei suoi contributi sui testi greci e latini – da Eschilo a Eliano, passando attraverso il trattato *Del sublime* – di cui il friulano si fece commentatore, con particolare interesse per la sua pratica di edizione dei testi antichi e la sua riflessione filologica, espresse nel trattatello *De arte sive ratione corrigendi veteres auctores disputatio*, edito a Padova nel 1557. Un ruolo importante è stato accordato anche alle sue pagine che 'riscoprono' l'idea di catarsi, così come formulata nella *Poetica* aristotelica che Robortello commenta già dal 1548. Si è anche rimarcata la sua riflessione sul nesso che lega narrazione storica e retorica, discusso nella *De historica facultate disputatio* dello stesso anno, e il suo contributo sul vivace dibattito rinascimentale che riguardava il tempo e la sua rappresentazione in immagine.⁵ Aspetto qualificante del suo itinerario, il suo insegnamento poté mettere in pratica nuovi sussidi di lettura e di interpretazione dei testi, che attingono a piene mani a una topica visuale che ebbe vari adepti nel Cinquecento: proposto per la prima volta durante gli anni veneziani, con variazioni che ne mostrano la duttilità, il metodo robortelliano toccò anche il dibattito sulla traduzione e sull'adattamento dei testi da una lingua all'altra.⁶

4. Dopo la voce di Sergio CAPPELLO in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*. II. *L'età veneta*, a c. di Cesare Scalon, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 2151-2157, sul Robortello vd. ora il recentissimo profilo di Matteo VENIER per il *DBI*, LXXXVII, 2016, pp. 827-831, cui rimando per un quadro sulla ormai ingente bibliografia robortelliana. Sullo sfondo, vd. pure Gian Giuseppe LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli [...]*, II, In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1762, pp. 413-483.

5. Sui punti qui ricordati vd. Matteo VENIER, *Francesco Robortello: «Discorso sull'arte ovvero sul metodo di correggere gli autori antichi»*, in «Ecdotica», IX (2012), pp. 183-218; Deborah BLOCKER, *Élucider et équivoquer: Francesco Robortello (ré) invente la 'catharsis'*, in «Cahiers du centre des recherches historiques», XXXIII (2004), pp. 109-140, specie pp. 110-112; Carlo GINZBURG, *Descrizione e citazione* (1988), in *Id.*, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-38: 23-28; Eliana CARRARA, *Robortello, Vettori e Borghini: il tema della rappresentazione nei testi di Aristotele*, in stampa negli atti del convegno *Francesco Robortello et le renouvellement des savoirs littéraires et philosophiques du XVI^e siècle en Europe*, tenutosi all'Université de Rennes 2, 6-8 ottobre 2016.

6. Vd. Lina BOLZONI, *Alberi del sapere e macchine retoriche*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova, Editoriale programma, 1993, 3 voll., II, pp. 1131-1152: 1131-1136; *EAD.*, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 26-32; Enrico GARAVELLI, *Un frammento di Francesco Robortello «del traslatore d'una lingua in l'altra»*, in *Studi di italianistica nordica*. Atti del X Convegno degli italianisti scandinavi (Università d'Islanda · Università di Bergen, Reykjavik, 13-15 giugno 2013), a c. di Stefano Rosatti *et alii*, Ariccia, Aracne, 2014, pp. 287-305; Marco SGARBI, *Francesco Robortello on Topics*, «Viator», XLVII/1 (2016), pp. 365-388.

A fronte dell'interesse mostrato per questi aspetti, poco ancora è noto della corrispondenza di Robortello, che pure dovette essere ingente per numero degli interlocutori e per scambio di informazioni. Se si escludono alcune missive pubblicate nelle raccolte cinquecentesche, alcune lettere 'familiari' che danno conto della vivace polemica con Giovan Battista Egnazio, e alcuni reperti più recenti segnalati da Enrico Garavelli,⁷ nella ricostruzione dell'epistolario robortelliano si contano in effetti più vuoti che pieni. Ecco dunque che il ritrovamento del mazzetto di lettere bolognesi che è al centro di queste pagine permette di aggiungere qualche tessera importante. Pur senza disegnare l'intero scambio epistolare tra i due interlocutori – mancano senz'altro all'appello alcune lettere di Robortello, come mancano ad oggi le risposte del suo corrispondente –, le missive offrono alcune notizie sugli ultimi anni della carriera dello studioso e in particolare sul suo passaggio da Bologna a Padova, avvenuto nell'autunno del 1561.

Come si accennava poco sopra, dopo aver insegnato dal 1552 all'ateneo patavino, Robortello passò nel 1557 a quello felsineo, dove fu chiamato per ricoprire la cattedra di *litterae* (o *studia*) *humanitatis*. L'impegno, chiaramente espresso nel contratto, era di restare a Bologna per dieci anni, fino al 1567.⁸ Approvata dai membri dell'Università bolognese e dal Senato cittadino, la chiamata ebbe probabilmente il sostegno di Giovan Battista Campeggi (1507-1583), figlio del già citato cardinale Lorenzo. Si trattava di una delle figure più influenti del quadro cittadino bolognese di quegli anni.⁹ Grazie alla mediazione del padre, l'imperatore Carlo V l'aveva designato, giovanissimo, quale vescovo della diocesi spagnola di Maiorca, e si mostrava particolarmente sensibile alle entrate e all'appannaggio sociale legato alla sua funzione. Certo non brillava per zelo nel campo ecclesiastico: a quanto raccontano le fonti, per tutta la vita Giovan Battista cercò di evitare gli oneri impostigli dal suo essere uomo di chiesa, tra tutti l'obbligo pressante di soggiornare nella lontana diocesi di appartenenza (pur non mettendovi mai piede, mantenne sempre, anche all'indomani della cessione nel 1558, il titolo di *episcopus Maioricensis*), e le partecipazioni alle sedute del Concilio di Trento. Di converso, cercava di consacrarsi interamente agli studi letterari che tanto amava sin dal tempo della sua formazione universitaria a Padova negli anni Venti e Trenta: questa nobile aspirazione e la sua fama di mecenate gli valsero una fitta rete di amicizie con molti intellettuali dell'epoca, come del resto le carte bolognesi, che meriterebbero uno studio adeguato, mostrano ampiamente.¹⁰ Alcuni letterati della piccola corte di casa Campeggi, che aveva il suo centro nel palazzo di famiglia di via san Mamolo a Bologna, parteciparono anche dagli anni Sessanta alla celebrazione della sua villa suburbana del

7. Vd. Matteo VENIER, *Belloni, Robortello ed Egnazio: nuovi e vecchi documenti su una contesa umanistica*, in «Metodi e ricerche», n.s., XVII/1 (1998), pp. 51-66, e Enrico GARAVELLI, *Recherches préliminaires sur la correspondance privée de Francesco Robortello*, in stampa nei cit. atti del convegno di Rennes del 2016.

8. Cfr. Emilio COSTA, *La prima cattedra d'umanità nello Studio bolognese durante il secolo XVI*, in «Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna», I (1907), pp. 23-63: 33-34. A più di un secolo, i documenti segnalati da Costa, che dovrebbero essere conservati tra l'Archivio di Stato e l'Archivio storico dell'Università di Bologna, attendono ancora una ricognizione puntuale.

9. Come viatico per la biografia di Campeggi vd. Adriano PROSPERI in *DBI*, XVII, 1974, pp. 445-449.

10. Durante l'esplorazione di questa parte del fondo, già indagato anni fa da Adriano Prosperi, sono emerse lettere di Ulisse Aldrovandi, Alfonso d'Este, Giovanni Grimani, Paolo Manuzio: una schedatura sistematica di queste carte comparirà sul sito del progetto Archilet (www.archilet.it).

Tuscolano: si trattava, secondo le fonti antiche, di un luogo di diporto di eccezionale bellezza, voluto dal vescovo di Maiorca per emulare le ville romane e in particolare quella che serviva da sfondo alle *Tusculanes disputationes* di Cicerone.¹¹

Dal 1557, anche Robortello dovette entrare in questo circolo di intellettuali legati a Campeggi, e tra i due dovette crearsi presto una cordiale *entente*. A suggerirlo è il trattato *De artificio dicendi*, opera di argomento squisitamente retorico che, a dispetto della sopravvivenza di un'edizione datata 1567, fu pubblicata per la prima volta nel 1560.¹² Dalla lettera di dedica che apre il volume, indirizzata al prelado bolognese, si intende che già nei primi anni Cinquanta la nomea di Robortello e delle sue lezioni padovane era giunta fino a Bologna. A seguito di quanto aveva inteso a voce e per lettera, Campeggi aveva dunque espresso il desiderio di far venire lo studioso friulano all'ateneo felsineo.¹³ Come si diceva, la pratica andò felicemente in porto nel 1557, e qualche anno più tardi Robortello espresse la propria riconoscenza intitolando al vescovo di Maiorca il citato *De artificio dicendi*. Dal volume, intimamente legato alle lezioni tenute a Bologna, traspare la grande considerazione data da Robortello agli *studia humanitatis*, insieme di discipline che sono veri e propri abiti di vita che accomunano i due uomini e che, soprattutto, permettono di separare la civiltà dalla barbarie. Un passo della dedica sembra particolarmente eloquente, dacché con esso Robortello ribadisce anche la comune appartenenza al campo di chi sostiene questi studi:

Sat scio, nobilissime Campegi, te intelligere quorsum haec mea spectat oratio; notae enim tibi sunt concertationes a barbaris contra eos qui politiores literas sequuntur susceptae, nec ignoras quantum in vindicandis bonis artibus a barbarie laborarint Bembus et Sadoletus cardinales, Lazarus Bonamicus, Romolus Amaseus, Bart. Riccius et alii quamplurimi.¹⁴

Ma, a dispetto dei due lustri che separavano i due uomini, la formazione del docente universitario e quella del vescovo bolognese trovano alcuni punti comuni in un percorso biografico affine, in una medesima frequentazione degli Studi di Padova e di Bologna, e in figure di maestri il cui insegnamento, da lontano o da vicino, fungeva da guida per entrambi: Pietro Bembo e Jacopo Sadoletto *in primis*, in ragione della loro eccellenza nel campo delle lettere, ma anche Lazzaro Bonamico e Romolo Amaseo, docenti legati alle università

11. Vd. Nadja AKSAMİJA, *Architecture and Poetry in the Making of a Christian Cicero: Giovanni Battista Campeggi's Tuscolano and the Literary Culture of the Villa in Counter-Reform Bologna*, in «I Tatti Studies», XIII (2010), pp. 127-199. Caduta in rovina nel corso dei secoli, la villa di Tuscolano è stata distrutta nell'Ottocento.

12. Cfr. Sergio CAPPELLO, *L'editio princeps ritrovata del De artificio dicendi (1560) di Francesco Robortello*, in *Dal Friuli alle Americhe. Studi di amici e allievi udinesi per Silvana Serafin*, a c. di Alessandra Ferraro, Udine, Forum, 2015, pp. 133-148, che studia la rarissima *princeps* del 1560 e la sua più diffusa riemissione datata 1567. Il frontespizio di quest'ultima, donde citerò, reca: FRANCISCI ROBORELLI *Utinensis de artificio dicendi. Ad illustriss. et reverendiss. Ioan. Baptistam Campegium episcopum Maioricensium, liber eiusdem tabulae oratoriae In or. Cic. qua gratias agit senatui post reditum; in or. pro Milone; in or. pro Cn. Plancio*, Bononiae, Typis Alexandri Benatij, 1567.

13. *Francisci ROBORELLI utinensis de artificio dicendi*, cit., cc. a2r-a4v: a2r.

14. Ivi, c. a3v. Sul vasto significato, etico e morale, degli *studia humanitatis* basti qui rinviare a Paul Oskar KRISTELLER, *Il Petrarca nella storia degli studi* (1990), in Id., *Quattro lezioni di filologia*, Venezia, Centro di Studi E. A. Cicogna, 2003, pp. 19-42: 20-22.

di Padova e di Bologna, e dunque, a vario titolo, alla biografia intellettuale di entrambi.¹⁵ Il loro nome e il loro sforzo per far fronte alla barbarie attraverso la *Bildung* umanistica («in vindicandis bonis artibus a barbarie») concorrono probabilmente a spiegare il legame e la condivisione di valori che, nel corso degli anni, dovettero crearsi tra Robortello e Campeggi, con attestati di alta considerazione reciproca.¹⁶

Le prime tre lettere conservate all'Archivio bolognese si situano a qualche mese di distanza dalla pubblicazione del *De artificio dicendi*, proprio nel momento in cui la vicinanza tra i due uomini trovò una ragione per incrinarsi. Verso la fine del settembre 1561, a dispetto dell'impegno formale a trattenersi a Bologna per dieci anni, Robortello lasciò definitivamente l'ateneo felsineo. Qualche giorno prima, il Senato veneziano, sicuramente con l'avvallo dell'allora doge Girolamo Priuli, aveva 'invitato' il proprio suddito a rientrare in terra veneta, destinandogli una cattedra all'Università di Padova. Si trattava in realtà di un obbligo, formulato con un documento ufficiale, al quale occorreva obbedire seduta stante, pena la perdita di ogni diritto di suddito della Serenissima. La voce circolava già da qualche settimana, e lo stesso Robortello, che ne era venuto a conoscenza tramite degli amici, aveva avvertito il vescovo Campeggi. Questi l'aveva invitato alla prudenza: in effetti, la manovra era delicata, dacché Robortello era 'lettore straniero', ovvero non bolognese,¹⁷ e in quanto tale, per ogni decisione riguardante la propria situazione professionale, sottostava al parere congiunto di più figure: il Senato bolognese dei Quaranta e il Gonfaloniere di Giustizia, assieme al papa, allora Paolo IV, e al cardinale legato, vicario del papa nella città di Bologna, allora Carlo Borromeo. A seguito dell'ingiunzione del Senato veneziano, Robortello, rientrato nei confini della Serenissima, si premurò, come le lettere bolognesi mostrano, di avvertire quanti direttamente interessati: i Quaranta, il Gonfaloniere di giustizia e, non ultimo, il vescovo Giovan Battista Campeggi. A dispetto delle spiegazioni, il Senato bolognese si risentì fortemente di questo «brutto atto», come lo si definisce in un documento ufficiale, tanto da augurarsi delle spiegazioni formali non solo da parte dell'interessato, ma anche dall'ambasciatore veneziano nella città felsinea.

Mentre i due atenei cercavano inutilmente una mediazione, Robortello continuava a inviare missive a Bologna per giustificare la propria partenza; quelle dirette al vescovo di Maiorca, qui edite, tradiscono più di qualche impaccio. Se le prime due si limitano nella

15. Oltre a Bonamico e ad Amaseo, per cui vd. le voci di Rino AVESANI in *DBI*, rispettivamente XI (1969), pp. 533-540, e II (1960), pp. 660-666, Robortello cita pure l'umanista ferrarese Bartolomeo Ricci (1490-1569), ancora vivo al momento della scrittura della missiva. Figura chiave per entrambi fu probabilmente Lazzaro Bonamico: se Robortello prese il suo posto a Venezia all'indomani della sua morte, Campeggi era stato suo fedele allievo durante gli anni di studio a Padova, fino a diventare per lui un punto di riferimento costante anche per gli anni successivi. Traccia eloquente di tale amicizia sono le molte lettere del Bonamico a Campeggi, conservate appunto a Bologna e messe a frutto da Francesco PIOVAN, *Per la biografia di Lazzaro Bonamico. Ricerche sul periodo dell'insegnamento padovano (1530-1552)*, Trieste, Lint, 1988, pp. 70-83, 152-158 e *passim*; vd. pure G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., p. 426.

16. Valga in merito l'aneddoto ricordato dall'umanista friulano Raffaele Cillenio in apertura delle *Orationes duae clariss. et ampliss. virorum, altera IACOBI SADOLETI, s.r.e. cardinalis, de pace ad imp. Carolum V; altera IO. BAPTISTAE CAMPEGII bononiensis, maioricensium episcopi, de tuenda religione in concilio tridentino habita*, Venetiis, [eredi di Aldo Manuzio], 1561, cc. A2r-A3v: A2v.

17. Robortello figura in effetti nella lista data in Gio. Nicolò PASQUALI ALIDOSI, *Li dottori forastieri che in Bologna hanno letto teologia, filosofia, medicina e arti liberali [...]*, in Bologna, per Nicolò Tebaldini, 1623, pp. 25-26.

sostanza a un resoconto degli eventi, la terza lettera a Campeggi, inviata il 15 ottobre del 1561, mostra un puntiglio che, per organizzare una difesa ineccepibile, sfiora quel tono intemperante rinfacciato talora a Robortello:¹⁸ egli cerca di chiarire la cronologia degli eventi e la propria impotenza davanti al Senato veneto, con il quale non si può negoziare; esprime la propria buona fede e storna da sé ogni sospetto di malizia, in particolare per quel che riguarda la questione del salario; ricorda altri casi affini di trasferta obbligata da un ateneo all'altro; avanza qualche strale contro Campeggi stesso, che sembra aver mutato parere su di lui; ripercorre i testi degli *auctores* che più gli sono familiari per giustificare il proprio operato e per allontanare ogni calunnioso sospetto; manifesta il desiderio di restare nella «buona gratia» del corrispondente e lo invita a non ascoltare le falsità in circolazione.

L'*affaire* terminò a fine ottobre 1561, a quanto pare dietro intervento diretto del papa. Viste le pressanti richieste del Senato veneto, Paolo IV piccato chiedeva ai Quaranta: «come può mancare egli [Robortello] di obedire?». Questa domanda e una secca ingiunzione – «provvedetevi d'altro, ché questo basta»¹⁹ – mettevano termine ad alcune settimane di trattative vivaci, che si conclusero dunque secondo gli auspici delle istituzioni veneziane. Il silenzio epistolare seguito alla lettera del 13 ottobre tradisce probabilmente un raffreddamento nei rapporti tra il vescovo Campeggi e il Robortello, che peraltro, una volta rientrato a Padova, dovette tener testa ad altre questioni, in particolare alle frecce acuminate di Carlo Sigonio, che rinfocolavano una polemica iniziata già negli anni Cinquanta e temporaneamente sedata dalla distanza tra i due. Gli spiriti si calmarono, stavolta definitivamente, con il successivo trasferimento di Sigonio proprio all'università di Bologna, nel 1564, ove occupò proprio la cattedra lasciata da Robortello.²⁰ Se questo permise a Sigonio di avviare una proficua intesa intellettuale con Campeggi, durato fino alla morte del prelado nel 1583,²¹ non si deve credere che nel frattempo il vescovo di Maiorca avesse dimenticato Robortello e i suoi talenti. Due missive inviate tra giugno e luglio del 1564, che costituiscono quanto resta di uno scambio più ampio, fanno intendere che nel frattempo il filo tra i due era stato riannodato, probabilmente su iniziativa dello stesso Campeggi: questi aveva richiesto a Robortello un'orazione funebre che, ad oggi, non pare conosciuta agli studi, scritta probabilmente in memoria del cardinale Lorenzo Campeggi, padre di Giovan Battista. Alla commissione del vescovo, cui Robortello sembra aver atteso con sollecitudine, fecero seguito nel luglio di quello stesso anno due lettere «di negozio», una delle quali perduta: con esse lo studioso chiedeva a Campeggi un prestito di quaranta scudi, una somma che serviva a

18. Cfr. M. VENIER, *Belloni, Robortello ed Egnazio*, cit., p. 60, e D. BLOCKER, *Élucider et équivoquer: Francesco Robortello (ré)invente la 'catharsis'*, cit., p. 110.

19. E. COSTA, *La prima cattedra d'umanità nello Studio bolognese*, cit., nota (3) pp. 33-34, donde cito. Non si può escludere che l'intervento risolutivo del papa sia all'origine di un progetto mai realizzato per il quale Robortello avrebbe dato qualche mese più tardi la propria disponibilità, cioè la scrittura di una biografia di Paolo IV che potrebbe essere letta alla stregua di un ringraziamento da parte del Friulano: cfr. Romeo DE MAIO, *La mancata biografia di Paolo IV di Francesco Robortello*, in «Archivum historiae pontificiae», III (1965), pp. 339-352.

20. Vd. ancora E. COSTA, *La prima cattedra d'umanità nello Studio bolognese*, cit., pp. 34-41; William McCUAIG, *Carlo Sigonio: The Changing World of the Late Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 55-56; S. CAPPELLO, *L'editio princeps ritrovata del De artificio dicendi*, cit., pp. 136-137.

21. Cfr. in particolare le lettere di Sigonio a Campeggi a proposito della villa di Tuscolano, edite in N. AKSAMIJA, *Architecture and Poetry in the Making of a Christian Cicero*, cit., pp. 165-169 e 178-179.

risollevarlo un frangente economico delicato che, a quanto si legge nelle biografie, dovette pesare gravemente sugli ultimi anni di vita di Robortello.

Salvo nuove emersioni documentarie, lo scambio tra i due uomini sembra dunque limitarsi alla manciata di elementi qui ricordati; e tuttavia, di là dei dati puramente biografici, qualche dettaglio ci permette di avvicinarci anche alla severa fisionomia dello studioso. Uno su tutti, l'intimo legame che univa la sua vita ai valori espressi dalla *Bildung* umanistica, sempre presenti nello spirito di Robortello. Come ben appare da un passo della lunga lettera del 15 ottobre 1561, la lezione dei classici guida con sicurezza lo studioso anche nel momento più delicato del confronto con l'illustre corrispondente:

Così io ho imparato dal sommo maestro del viver civile Aristotele; né Cicerone sente altrimenti, perché egli parla in quello luogo ἀπλῶς, et non κατὰ τί, come si dice. Né io mai ho insegnato altrimenti leggendo o Marco Tullio o Aristotele, perché non sarei stato leale institutore della gioventù se così non havessi insegnato ad essercitar le virtù et ubbidire al suo principe et alle leggi per via di quella giustitia universale; né altrimenti dirò in Padoa, quando farò il mio principio fra tanti philosophi et dottori di leggi celeberrimi.

Librandosi sulle questioni minute che sono all'origine di queste righe, Robortello mostra qui il nesso virtuoso che lega le proprie vigilie erudite su Aristotele o su Cicerone alla pratica dell'insegnamento. Ne viene messa in luce la coerenza di chi segue i precetti dei grandi del passato per adattarli alla propria vita e, soprattutto, trasmetterli ai più giovani. In questo dialogo col passato, schietto e scevro di pregiudizi, si riconosce una lezione di etica che, a distanza di secoli, è tra gli acquisti più importanti delle discipline umanistiche.

Appendice

Le cinque lettere di Robortello sono conservate nel fondo Malvezzi-Campeggi, s. III, filze 14/537 e 15/538, dell'Archivio di Stato di Bologna, entro carpette dalle carte non numerate. A quanto mi consta, esse sono inedite e vengono qui edite seguendo criteri moderatamente conservativi: distinguo *u* da *v*; mantengo *x*, *h* etimologica e non, il nesso *-ti-* per *-zi-*, la doppia *-ii* finale per il plurale dei sostantivi in *-io*; adeguo all'uso odierno la punteggiatura, le maiuscole e le minuscole, salvaguardando le forme di cortesia; introduco *ex novo* gli a-capo ove ritenuti necessari. Le abbreviazioni per compendio o troncamento sono sciolte tacitamente; scioglio con *Venetia* il toponimo *Ven.a*, come garantito da un passo della terza lettera ove esso appare per esteso. Considero come abbreviazioni i non rari casi in cui, in sede di fonosintassi, Robortello segnala con uno svolazzo il troncamento di vocale nel nesso *-re* in fine di parola: *esser'* per *esser(e)*, *far'* per *far(e)*, etc. Sebbene la soluzione non sia soddisfacente e dia adito a dibattito (cfr. Giancarlo BRESCHI, *Di, d'i, di', di' dei'*, in *Da riva a riva. Studi di lingua e letteratura italiana per Ornella Castellani Pollidori*, Firenze, Cesati, 2011, pp. 98-107: 106-107), scrivo *d'i* per *'dei'*. Il cambio di carta è indicato tra parentesi quadre; le porzioni testuali in latino sono in corsivo.

Segnalo in apparato i necessari chiarimenti di carattere testuale; le note a piè di pagina forniscono le necessarie spiegazioni su fatti o persone.

I. Francesco Robortello a Giovan Battista Campeggi, Venezia, 27 settembre 1561 (Bologna, Archivio di Stato, Malvezzi-Campeggi, s. III, filza 14/537, carpetta 1561, c.c. n.n.)

Bifolio autografo di F. Robortello. Cc. 1v e 2r bianche; c. 2 rifilata sull'angolo superiore interno. Tracce di piegatura lungo i due lati lungo e corto. Sulla carta esterna, là dove si situa l'indirizzo, traccia di sigillo ora caduto. Ottime condizioni.

[1r] Reverendissimo monsignor signor mio osservandissimo, dopo tanto tonare, è finalmente venuta la pioggia. Questi excelsi et illustrissimi Signori – *me absente*, perché io era a Ceneda per villeggiare et fare alcuni miei negocii – hanno messa la parte nel Consiglio d'i Pregati che io debba ritornare al mio luogo nel Studio di Padoa, per leggere con il medesimo salario che io era per avere in Bologna, sotto pena di bando perpetuo et disgratia di questo dominio. Hoggi apunto, arrivato a Ceneda, ho inteso questa cosa, et mi sono molto attristato, dovendo contra ogni mia voglia lasciare il Studio di Bologna.²² Bene supplico a Vostra Signoria reverendissima, come a mio signor et protettore, si degni secondo l'occorrenza apresso il signor Vincenzo Campeggio et altri signori XL^a fare che accettino benignamente questa mia iscusatione,²³ né pensino che io per volontà et inclinatione mia intrinseca mi fusse mai indutto al volermi privare della sua buona gratia, la quale istimo, come debbo, quanto la propria vita. Vogliono questi Signori che io vada^b a legger a Padoa, nel mio luogo, et permettono al Sigonio che resti, se vuole, in mia concorrenza, per non rompere la sua condotta già fatta.²⁴ Monsignor reverendissimo di Ceneda molto si raccomanda a Vostra Signoria reverendissima,²⁵ ma non posso essere più lungo in scrivergli, tanto ho turbata la mente; però mi riservo a un'altra volta. Solamente per hora supplico a Vostra Signoria reverendissima mi conservi in sua gratia, et tenghi per fermo che io, di continuo, ho avanti gl'occhii li infiniti oblighi li quali tengo con Vostra Signoria reverendissima; et per non potergli promettere altra ricompensa che una viva et perpetua memoria, piena di grato^c animo et buon volere, a lei tutto mi do et dono come

22. *dopo tanto tonare ... Studio di Bologna*: rumore già sentito in precedenza («dopo tanto tonare, è finalmente venuta la pioggia»), Robortello annuncia al corrispondente che il Consiglio dei Pregati (o Pregati), cioè il Senato veneziano, ha votato una risoluzione («hanno messo la parte») che lo obbliga a lasciare il posto a Bologna per stabilirsi a Padova. I dettagli di tale invito, che, come si dirà, lascia turbato lo studioso, saranno forniti nelle due lettere seguenti. Antica sede vescovile, Ceneda è oggi nota col nome di Vittorio Veneto: la famiglia di Robortello era originaria di questi luoghi (G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., pp. 413-414).

23. *apresso il signor ... questa mia iscusatione*: si allude qui a Vincenzo Campeggi (1517-1588), membro eminente del Senato bolognese dei Quaranta (qui e oltre, i «signori XL») e cugino del vescovo Giovan Battista: su di lui cfr. Gian Paolo BRIZZI in *DBI*, XVII (1974), pp. 474-475. Robortello invoca il suo nome perché questi, in quanto Gonfaloniere di giustizia – cioè rappresentante del Senato bolognese – per l'estate del 1561, era in certo modo l'autorità di riferimento anche per lo svolgimento delle attività universitarie: cfr. Gio. Nicolò PASQUALI ALIDOSI, *I signori Anziani, Consoli e Gonfalonieri di giustizia della città di Bologna dall'anno 1456 accresciuti sino al 1670 [...]*, in Bologna, per li Manolesi, 1670, p. 159.

24. *Vogliono questi signori ... condotta già fatta*: la menzione del Sigonio non pare esente da una sottile ironia. Dal 1553 esisteva tra i due docenti una pubblica inimicizia, originata dalla pubblicazione del *De nominibus Romanorum* del Robortello. Il rientro di quest'ultimo a Padova, dove aveva insegnato dal 1552 al 1557, tanto da chiamar per due volte «mio luogo» la città, avrebbe marcato la ripresa delle ostilità: vd. G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., pp. 427-442, e W. McCUAIG, *Carlo Sigonio*, cit., pp. 25-30 e 43-49.

25. *Monsignor reverendissimo ... Signoria reverendissima*: si tratta dell'udinese Michele Della Torre (1511-1586), vescovo di Ceneda, allora coinvolto in numerosi viaggi diplomatici tra Italia e Francia: vd. Matteo SANFILIPPO in *DBI*, XXXVII (1989), pp. 619-621. I saluti inviati a Campeggi si spiegano tenendo conto che i due prelati partecipavano, chi più chi meno assiduamente, alle sedute del Concilio di Trento.

humilissimo servitore, et bascio la mano pregando Dio che lungamente la conservi et felicità.
Da Venetia, alli 27 di settembre 1561. Di Vostra Signoria illustrissima et reverendissima servitore,
il Robortello^d

[c. 2v] Al reverendissimo monsignor il signor vescovo di Maiorica, signor et padron mio osservandissimo, a Bologna^e

^a signori xl] *risolve in questo modo la scrittura s.ri xl.^{la} ~^b vada con ultima vocale riscritta su un precedente -i ~^c grato] l'occhiello della g- iniziale è interessato da caduta di supporto, con conseguente piccola lacuna testuale ~^d mi do et dono ... il Robortello] in mancanza di altro spazio, queste parole sono vergate sul margine sinistro esterno della carta ~^e sullo stesso foglio, di altra mano: San Mamolo*

*

II. Francesco Robortello a Giovan Battista Campeggi, Venezia, 3 ottobre 1561 (Bologna, Archivio di Stato, Malvezzi-Campeggi, s. III, filza 14/537, carpette 1561, c.c. n.n.)

Bifolio autografo di F. Robortello. Cc. 1v e 2r bianche; c. 2 rifilata sull'angolo inferiore esterno. Tracce di piegatura lungo i due lati lungo e corto. Sulla carta esterna, là dove si situa l'indirizzo, sigillo in cera rossa ricoperto da lacerto di carta. Salvo qualche brunitura, il documento versa in ottime condizioni.

[1r] Reverendissimo monsignor signor mio et padron osservandissimo, la infinita riverenza che io porto a Vostra Signoria reverendissima mi dà animo al scrivergli ancora questa terza letera, aciò la vedi tutto il successo di questi miei travaglii, li quali ho per causa della nova ricondotta nel Studio di Padoa, alla quale non pensai mai mentre che io era costi, et doi volte o tre ho fatta resistenza.²⁶ Ma finalmente, risolvendosi questi signori che per ogni modo io tornasse al mio luogo di prima, m'hanno fatto intimare l'editto infrascritto, di simil tenore col sigillo publico et sottoscrizione del segretario et del comandatore:

1561, a' 23 di settembre, in Collegio

Nos dux cum universo nostro collegio, havendo bisogno della persona di voi, eccellente maestro Francesco Robortello, per il Studio nostro di Padoa, vi habbiamo con il Senato nostro condotto a leggere nel detto Studio con quella conditione che nella condotta vedrete. Però vi comandiamo che, lassando ogni partito, offerta, condotta overo obbligo che per avventura haveste con altri, debbiat andare a leggere nel detto Studio, sotto pena della disgratia della Signoria nostra^a.

Julius Zambertus Ducalis notarius

1561, alli 28 di settembre, di ordine della Serenissima Signoria, fu intimato il sopradetto mandato.

Io, Piero †...†^b comandator scrissi di mia propria mano

26. *la infinita riverenza ... ho fatta resistenza*: oggetto della missiva è di nuovo la problematica trasferita a Padova. Probabilmente per far fronte all'ira del corrispondente, Robortello afferma di nuovo la propria buona fede, dicendo di aver fatto resistenza all'obbligo senza aver mai pensato a una trasferta. Tuttavia già da qualche anno circolavano voci sul desiderio dello studioso di rientrare in terra veneta: nell'ottobre 1558, appena un anno dopo la trasferta di Robortello a Bologna, Sigonio chiudeva una lettera a Onofrio Panvinio osservando: «Si dice che 'l Robortello vorrebbe ritornare, se non a Padova, qui a Vinegia nel mio loco» (CAROLI SIGONII *mutinensis opera omnia edita et inedita, cum notis variorum illustrium virorum* [...], VI, Mediolani, in Aedibus Palatinis, 1737, col. 1000). Manca all'appello una lettera intermedia tra la precedente e quella in esame, che è, secondo lo scrivente, una «terza letera» inviata a Campeggi.

Et ho mandato l'authentico al signor Gonfaloniere et alli signori XL^c.²⁷

Io son pieno di travaglio, et pure mi bisogna havere patientia. Le *Orationi* et il mio libro si stampano.²⁸ Dui giorni sonno furono fatti legati overo ambasciatori al Concilio li clarissimi messer Nicolò da Ponte et messer Mattheo Dandolo.²⁹ Prego Vostra Signoria reverendissima si degni conservarmi nella sua buona gratia, et io a lei humilmente mi raccomando.

Da Venetia, alli 3 d'ottobre 1561. Di Vostra Signoria reverendissima servitore,

il Robortello

[c. 2v] Al reverendissimo monsignor il signor Vescovo di Maiorica, signor et padrone mio osservandissimo, a Bologna

^a Nos dux ... Signoria nostra] a marcare il fatto che si tratta di citazione, Robortello inserisce delle virgolette sul margine sinistro di ognuna delle righe in esame ~ ^b la parola tra cruces risulta illeggibile ~ ^c signori XL] come in precedenza, risolvo in questo modo la scrittura s.ri XL.³⁰

*

III. Francesco Robortello a Giovan Battista Campeggi, Ferrara, 15 ottobre 1561 (Bologna, Archivio di Stato, Malvezzi-Campeggi, s. III, filza 14/537, carpetta 1561, c.c. n.n.)

Un bifolio più un mezzo bifolio, entrambi autografi di F. Robortello. Tracce di piegatura lungo i due lati lungo e corto. Sul verso del mezzo bifolio usato come carta esterna, là dove si situa l'indirizzo, traccia di sigillo ora caduto. Ottime condizioni.

27. 1561, a' 23 di settembre ... alli signori XL: per giustificarsi presso il suo interlocutore, Robortello trascrive qui il testo dell'ordinanza inviata dal Senato veneziano per indurlo a lasciare Bologna alla volta dello Studio padovano. Il documento non è inedito, ché fu pubblicato qualche mese più tardi dallo stesso Robortello nelle sue *Ephemerides* per dar ragione a Carlo Sigonio della propria trasferta a Padova: cfr. *Francisci ROBOTELLI utinensis [...] Ephemerides patavinae mensis quintilis MDLXII [...]*, Patavii, ex officina Laurentii Pasquatii et sociorum, [1562], c. 45v, ove il testo compare con qualche variante formale, un vistoso refuso di stampa («MDL» al posto di '1561'), e senza le indicazioni finali sul notaio e il «comandator»; vd. pure G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., pp. 435-436. Robortello avrebbe inviato il documento «authentico» a Bologna all'attenzione del Senato e del suo Gonfaloniere, in quel mese Tommaso Cospi (cfr. G. N. PASQUALI ALIDOSI, *I signori Anziani, Consoli e Gonfalonieri*, cit., p. 109): andrà dunque cercato negli archivi bolognesi.

28. *Le Orationi et il mio libro si stampano*: due sole edizioni robortelliane furono pubblicate a ridosso della lettera, cioè una delle opere di Orazio con, tra l'altro, glosse di Robortello (Q. HORATII FLACCI *poetae venusini omnia poemata cum ratione carminum et argumentis ubique insertis [...]*, Venetiis, apud Io. Mariam Bonellum, 1562), e le citt. *Ephemerides*, uscite sempre nel 1562: in quest'ultime è ragionevole riconoscere «il mio libro» alluso nella missiva. Per quanto riguarda le «Orationi», Robortello intende probabilmente la riedizione della sua orazione in morte di Carlo V, edita nella raccolta curata da Francesco Sansovino delle *Diverse orationi volgarmente scritte da molti huomini illustri de' tempi nostri [...]*, in Venetia, s.e., s.d. (colophon, c. NN4r: «IN VENETIA, | APPRESSO FRANCESCO | SANSOVINO. | M D LXI.»), cc. 77r-104v. Dell'orazione, recitata alla commemorazione dell'imperatore presso il collegio di Spagna di Bologna nel 1559, si hanno due distinte edizioni uscite quello stesso anno: *Francisci ROBOTELLI Utinensis oratio in funere imp. Caroli V. Augusti, in ampliss. Hispanorum collegio Bonon. habita*, Bononiae, apud Alexandrum Benacium, 1559; e *Francisci ROBOTELLI Utinensis oratio in funere imp. Caroli V. Augusti in ampliss. hispanorum Collegio Bononiae habita. Cum indice et glossulis ordinem totius orationis indicantibus iterum impressa*, Bononiae, ex typographia Alexandri Benacii et Ioannis Rubei sociorum, 1559. Le parole impiegate fanno credere che Robortello avesse partecipato in prima persona all'iniziativa editoriale del Sansovino.

29. *li clarissimi messer Nicolò da Ponte et messer Mattheo Dandolo*: patrizi veneziani destinati a lunga carriera nelle magistrature della Serenissima, si citano qui Nicolò da Ponte (1491-1585), futuro doge dal 1578, e Matteo Dandolo (1498-1570); su di loro vd. Giuseppe GULLINO per il *DBI*, XXXII (1986), pp. 723-728 e 492-495. La loro nomina ad ambasciatori di Venezia al Concilio di Trento era stata votata il 29 settembre 1561, e probabilmente divulgata, come indica il passo di Robortello, solo un paio di giorni più tardi. La notizia poteva essere utile a Campeggi in vista della partecipazione alle sessioni tridentine.

[c. 1r] Reverendissimo monsignor signor mio osservandissimo, quando io non credesse d'errare per dare a Vostra Signoria reverendissima qualche noia, sarei più lungo in rispondere alla sua letera, nella quale tanto gravemente mi accusa et riprende, anzi reputa disleale et quasi infame per havere io ubbidito sforzatamente alli miei signori nell'andare a Padoa, lassando la condotta costì imperfetta.³⁰ Ma sarò breve, per non restare in contumacia apresso Vostra Signoria reverendissima, la cui gratia io istimo al pari della vita propria.

Io dissi nel mio partire a Vostra Signoria reverendissima che da molti miei amici et signori mi era significato per lettere che li signori miei illustrissimi mi volevano ricondurre a Padoa, *non obstante* l'obligatione che io havea costì. Et lei mi rispuose che questo non si potria fare senza l'indignatione del Reverendissimo Legato et di sua Santità (oltre del Magnifico Reggimento), perché li lettori forestieri eminenti che si sogliono condurre dependono ancora da sua Santità. Et io alhora dissi che ben lo sapeva, ma che non vedeva modo di poter resistere alla volontà del mio Principe, et che questo era il terzo motivo più gagliardo degl'altri; ma che io andaria a Venetia, come per altro havea molto avanti disegnato, et vederei come passavano queste cose.³¹ Hora, Vostra Signoria reverendissima dice: «Tu non dovevi andare incontro al tuono, ma startene lontano».³² Rispondo a Vostra Signoria reverendissima che molto prima io havea deliberato andarmene a Ceneda, et in Friuli per altri miei negocii necessari, come molti possono fare fede, né prima che otto giorni avanti la mia partita seppi tal deliberatione delli miei signori. Et così io non andai contra il tuono; anzi, io dissi alli signori Riformatori, quando fui arrivato in Venetia, che era obligato a Bologna, et essi risposero che mi poteano come suo nativo subdito disobligare, et così voleano fare. Né io rispuosi altro, ma subito andai al mio viaggio a Ceneda, dove stetti [c. 1v] circa vinti giorni; et il Reverendissimo signor vescovo di quella città sa molto bene l'animo mio, perché ogni giorno io era con sua Signoria reverendissima, né mai però sentii da quel prudentissimo signore cosa in contrario che io non dovesse ubbidire alli miei signori, et che fusse per incorrere in alcuna infamia se io havessi lasciata la condotta costì per comandamento loro, stante che ognuno è tenuto principalmente, *non obstante* qual si vogli contratto, al suo principe.³³

Mentre io era in Ceneda, mi fu mandata la condotta passata per ' Pregati, né mi è stato dato^a sallario maggiore di quel che io havea in Bologna, da che si può conoscere che io non ho^b cercato simile partito per essere gran dispendio il mio rispetto a ogn'altra cosa. Ma mi sono acquietato per non incorrere nella disgratia delli miei signori, come nel mandato che mi fu intimato si vede che saria stato, la copia del quale io mandai a Vostra Signoria reverendissima; et, di più, hanno scritto^c essi signori di

30. *quando io non credesse ... condotta costì imperfetta*: pur in mancanza del documento, è lecito credere che la risposta di Campeggi alla lettera precedente fosse stata particolarmente vivace, tale per lo meno da tacciare di slealtà il corrispondente nell'affaire della trasferta da Bologna a Padova. La lunga risposta di Robortello ribadisce a più riprese la necessità di obbedire all'obbligo imposto e, di converso, la propria fedeltà a Campeggi. La sosta a Ferrara di Robortello, luogo donde spedisce la propria lettera al vescovo bolognese, sarà da mettere in relazione con l'ospitalità garantitagli da Alfonso II d'Este durante il passaggio da Bologna a Padova: cfr. il documento segnalato da E. GARAVELLI, *Recherches préliminaires sur la correspondance privée de Francesco Robortello*, cit.

31. *Io dissi nel mio ... passavano queste cose*: la notizia di una trasferta obbligata era giunta alle orecchie di Robortello prima della sua partenza estiva da Bologna, e ne aveva dato notizia al vescovo; questi aveva risposto ricordando che il posto occupato da Robortello in quanto 'lettore straniero' era soggetto al controllo diretto del papa e del cardinal legato, cioè di Paolo IV e di Carlo Borromeo. L'obbligo di fedeltà alla Serenissima, e in particolare al doge Girolamo Priuli, è invocato sin d'ora da Robortello come elemento centrale per giustificare la propria partenza.

32. «*Tu non dovevi ... ma startene lontano*»: l'immagine echeggia l'attacco della prima lettera di Robortello, ove si leggeva «doppo tanto tonare, è finalmente venuta la pioggia». Fuor di metafora, l'invito del vescovo era a non rientrare in terra veneta e star lontano dalle autorità veneziane.

33. *il Reverendissimo signor ... al suo principe*: anche Michele Della Torre sarebbe stato a parte dei dubbi di Robortello, e avrebbe convenuto sulla necessità di obbedire alle autorità veneziane, a scapito dei contratti già esistenti.

consenso di tutto il collegio una sua letera al magnifico Reggimento.³⁴ Aduca io sono stato astretto all'ubbidire, come fu il Corrado et il Faenza dalli signori Quaranta costì, et l'Oradino da' perosini, et Remigio logico dal signor Duca di Firenze, et hora di nuovo il dottor di leggi, il Cavretta, dal signor Duca di Savoia per il Studio di Mondovì.³⁵ Et tutte queste cose pur sonno note al mondo.

Se adunca^d è giusta cosa ubbidire al suo principe, et così s'usa, il mio honore restarà illeso sempre, né trovo dottor alcuno – ché pur con molti ho ragionato – il quale non giudichi così. Però potea sicuramente Vostra Signoria reverendissima difendermi per sua benignità et non abbandonarmi così per poco, vedendo le mie cose in tanto travaglio per il sequestro fatto in nome del Reggimento, che mandò per levare in terra li miei libri^e, et la mia povera famiglia derelitta quasi da ognuno, [c. 2r] excetto che da dui miei buoni amici privatissimi, alli quali sono infinitamente tenuto in queste angustie. Et le letere che io scrissi a Vostra Signoria reverendissima per giustificazione mia doveano importare da lei tanto favore che le mie cose non fussero prese così in sinistro da cotesti signori XI^f, li quali, gran parte, veduto che Vostra Signoria reverendissima sente così acerbamente contra di me, haranno forse^g preso animo in darmi travaglio.³⁶ Ma in questa et ogn'altra cosa il^h favore che mi ha fatto et faⁱ vien solamente dalla sua somma benignità, né da alcun merito mio.

In questo, mo' che Vostra Signoria reverendissima allega quel bello advertimento di Marco Tullio nel primo libro *De officiis*, «Nulla vitae pars» etc., è verissimo, ma l'ufficio in questo mio caso era nell'ubbidire al mio principe.³⁷ Né Aristotele sente altrimenti nel principio del V libro dell'*Ethica*, dove, per limitare tutte le virtù morali, fu sforzato trovare la giustitia, universale da lui detta, la

34. *Mentre io era ... al magnifico Reggimento*: Robortello avrebbe dunque accettato il trasferimento a Padova non per venalità, ma per la sola intimidazione del Senato. Oltre alle missive inviate da Robortello a Campeggi, i Pregadi avrebbero inviato un documento formale al Senato bolognese (il *Reggimento*).

35. *come fu il Corrado ... Studio di Mondovì*: Robortello ricorda altri casi, lontani e più recenti, di trasferta forzata da un ateneo all'altro su ordine delle autorità politiche. La lista inizia con Sebastiano Corradi (1510-1556), lettore di umanità a Reggio Emilia e poi, dal 1544, a Bologna su 'invito' del Senato felsineo: Robortello ne aveva occupato la cattedra dopo la sua morte; su di lui vd. Francesca Romana DE' ANGELIS in *DBI*, XXIX (1983), pp. 322-323. L'«Oradino» è, con ogni evidenza, il perugino Giulio Oradini, docente a Padova richiamato a Perugia dai suoi concittadini nel 1542, a quanto pare grazie alla mediazione dell'Aretino: cfr. *Lettere al signor Aretino*. II, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno editrice, 2004, lettera 174 p. 189 (s.d., ma del 1542) e lettera 216 pp. 214-216 (G. Oradini all'Aretino, Perugia, 22 giugno 1542). Il «Remigio logico» è da identificare con Remigio Migliorati († 1554), lettore di filosofia a Padova e dunque, dal 1543, a Pisa per volontà di Cosimo I: cfr. Giovanni TARGIONI TOZZETTI, *Notizie sulla storia delle scienze fisiche in Toscana*, Firenze, dalla I. e R. Biblioteca Palatina, 1852, p. 212. L'ultimo personaggio citato è Aimone Cravetta (1504-1569), lettore di diritto, su cui vd. Antonino OLMO in *DBI*, XXX (1984), pp. 580-581; docente a Ferrara e a Pavia, nel 1561 fu obbligato dal duca Emanuele Filiberto di Savoia a occupare il posto di lettore di leggi civili a Mondovì, nel momento in cui, a seguito della chiusura dell'ateneo torinese, i Savoia puntarono sullo Studio monregalese: cfr. Annamaria CATARINELLA, Irene SALSOTTO, Andrea MERLOTTI, *Le istituzioni culturali*, in *Storia di Torino*. III. *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 521-596: 524-525. Non so identificare il «Faenza» che si sarebbe trasferito a Bologna su invito del Senato felsineo.

36. *Se adunca è ... in darmi travaglio*: a quanto si intende, prese in malissimo modo («in sinistro») le sorti del Robortello, il Senato bolognese aveva fatto sequestrare quanto dello studioso era rimasto in Bologna, mettendo sossopra i suoi libri («mandò per levare in terra li miei libri»). Ciò, insinua Robortello, è avvenuto per il mancato sostegno di Campeggi presso i Quaranta, e per il risentimento del vescovo nei suoi confronti. Per rimediare a questa situazione drammatica Robortello avrebbe mandato, di lì a qualche giorno, una nuova missiva al Senato bolognese per chiarire la propria condotta (cfr. il lacerto del 31 ottobre edito da E. COSTA, *La prima cattedra d'umanità nello Studio bolognese*, cit., nota (3) pp. 33-34). Vale, in tutto ciò, la coscienza di aver agito correttamente e che il suo è un «honore illeso». Non sono noti i due «buoni amici privatissimi» che hanno sostenuto Robortello e la sua famiglia.

37. *In questo, mo' che ... al mio principe*: a quanto pare di intendere, nel rispondere alla precedente, Campeggi doveva aver ricordato al Robortello un passo ciceroniano, cioè Cic., *De off.* I 4 («Nulla enim vitae pars neque publicis neque privatis neque forensibus neque domesticis in rebus, neque si tecum agas quid, neque si cum altero contrahas, vacare officio potest in eoque et colendo sita vitae est honestas omnis et neglegendo turpitudō»). Servendosi di un'*auctoritas* familiare a entrambi, il vescovo ribadiva al corrispondente l'obbligo all'impegno preso; ma, come osserva qui Robortello per poi argomentarlo anche in seguito, in quella particolare circostanza l'obbligo era per lui di obbedire al Doge di Venezia.

quale consiste in ubbidire alle leggi; et questa è quella virtù che non lassa così esquisitamente essercitare la fortezza, la temperanza, la liberalità et altre, ma da esse deroga alquanto, perché il virtuoso vive sotto diverse sorti di principi et di leggi, et per ubbidire a esse si diparte spesso da quella exacta mediocrità in la quale consiste la virtù da per sé considerata. Vero è, quando si dipartisse tanto che più virtù non si potesse chiamare, l'huomo dabene doveria più tosto morire o andare in essilio, et vivere altrove per poter essercitare le virtù senza impedimento; ma ogni volta che quelle leggi sotto le quali vive hanno il giusto in sé per gran parte, se non in tutto, et la virtù, se non exquisitamente, almeno poco manco si può essercitare, è sforzato ubbidire.³⁸ Così io ho imparato [c. 2v] dal sommo maestro del vivere civile Aristotele; né Cicerone sente altrimenti, perché egli parla in quello luogo ἀπλῶς, et non κατὰ τί, come si dice.³⁹ Né io mai ho insegnato altrimenti leggendo o Marco Tullio o Aristotele, perché non sarei stato leale institutore della gioventù se così non havessi insegnato ad essercitare le virtù et ubbidire al suo principe et alle leggi per via di quella giustitia universale; né altrimenti dirò in Padoa, quando farò il mio principio fra tanti philosophi et dottori di leggi celeberrimi. Adunca la Signoria Vostra reverendissima vede che molti luoghi – et non «nisuno», come lei dice – dati da Aristotele nel 3. libro *de refellenda calumnia* fanno per me: ὡς ἀναγκαῖον, item ὡς οὐ τοιοῦτο, item ὡς οὐκ αἰσχρόν, item ἀντικαταλλάττειν τὸ οὐ ἔνεκα, et altri assai.⁴⁰ Però io supplico a Vostra Signoria reverendissima si degni, considerata la cosa, havermi per quel leale et sincero che sempre ho cercato d'essere in ogni mia attione, et per tale conservarmi nella sua buona gratia, perché il tenermi disleale et perfido, et dall'altro canto essermi amico non hanno convenienza alcuna, et sonno dui cose incomparabili stante la somma virtù del divino suo animo; però la supplico di nuovo che il paralogismo che fanno gl'altri lei non l'accetti, perché ha suppositioni falsissime che io habbia cercato o procurato d'essere condotto. Et Vostra Signoria reverendissima dal mandato et dalle lettere publiche può ben il tutto conoscer, oltre che la conosce molto bene la natura delli illustrissimi Signori di Venezia, li quali non per poco, anzi non mai^k si lasciano

38. *Né Aristotele sente ... è sforzato ubbidire*: per meglio precisare la propria situazione, Robortello ricorre all'autorità di Aristotele, e in particolare alla prima metà del quinto libro dell'*Etica nicomachea* (1129 a 2 - 1138 b 17), ove si discute dei diversi tipi di giustizia. L'idea di giustizia universale permette di adattare l'idea generale di virtù, tratta da Aristotele, alle «diverse sorti di principi et di leggi» e di discostarsi, quando necessario, dalle altre virtù particolari. Se l'allontanamento dal principio generale di giustizia può sembrare vizioso, il rispetto delle leggi garantisce in ogni caso la buona fede di chi segue le virtù.

39. *Così io ho imparato ... come si dice*: riprendendo una distinzione impiegata nell'*Etica* (1129b7-26) e altrove (cfr. *Top.* II 1 1, pari a 115b29-30), Robortello ricorda che Aristotele parla di giustizia 'in termini assoluti' (ἀπλῶς) e non 'rispetto a qualcosa in particolare' (κατὰ τί). Detto altrimenti, la deroga all'idea generale di giustizia è valida universalmente, e non in rapporto a un caso specifico. Il richiamo a Cicerone, e al legame tra precetti etici e vita quotidiana sembra riferirsi a *De off.*, I 5: «Nam qui summum bonum sic instituit, ut nihil habeat cum virtute coniunctum, idque suis commodis, non honestate metitur, hic, si sibi ipse consentiat et non interdum naturae bonitate vincatur neque amicitiam colere possit nec iustitiam nec liberalitatem; fortis vero dolorem summum malum iudicans aut temperans voluptatem summum bonum statuens esse certe nullo modo potest».

40. *Né io mai ho ... et altri assai*: diversamente da quanto affermato da Campeggi, molti passi di testi classici possono dar ragione a Robortello: le citazioni che seguono, probabilmente effettuate a memoria, sembrano venire dalla *Retorica* aristotelica, III 15 (1416a4-1416b15), ove si discute dei modi di dissipare i pregiudizi e i sospetti, particella qui intitolata *de refellenda calumnia*. Ripercorrendo il trattato di Aristotele, Robortello ricorda i principali argomenti retorici che può invocare per giustificarsi in simili frangenti: la necessità di obbedire a un ordine (ἀναγκαῖον, 1416a15), il fatto che la questione è di genere diverso dalla versione data dal corrispondente (οὐ τοιοῦτο, 1416a13-14), il fatto che la questione in esame non è turpe o vergognosa (οὐκ αἰσχρόν, 1416a9), o ancora che non era sua intenzione creare un danno, ma fare tutt'altro (ἀντικαταλλάττειν, o meglio ἀντικαταλλάττεσθαι τὸ οὐ ἔνεκα, 1416a17-18, letteralmente 'controbilanciare un fine con un altro'). Non so dire quale edizione usasse Robortello della *Retorica* aristotelica: in una delle più diffuse, quella veneziana del 1536 (Ἀριστοτέλους τέχνης ρήτορικῆς βιβλία Γ'. Πρὸς Ἀλέξανδρον περὶ ρήτορικῆς. Περί ποιητικῆς. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΣ de arte rhetorica lib. tres. Ad Alexandrum de rhetorica, lib. unus. De poetica, lib. unus [...]), s.n.t. [colophon, c. Π3v: «Venetiis in aedibus Bartholomaei Zanetti Castrerza = | gensis, aere uero, & diligentia Ioannis Frã | cisci Trincaueli. Anno à partu uir = | ginis. M D X X X V . | Mense Ianuarij.»)], il passo compare alle cc. χ4v-ψ1r.

indurre a fare cosa alcuna che honesta non sii.⁴¹ Desidero di vivere et morire nella sua buona gratia, alla quale sono infinitamente tenuto, però mi sono affaticato tanto in dirgli [c. 3r] le mie ragioni; et se sarò stato troppo lungo, mi perdoni, né l'imputi ad altro. Così, facendo fine, a Vostra Signoria reverendissima bascio la mano, et mi raccomando, pregandogli felicità et lunga vita.

Da Ferrara, alli xv. di ottobre MDLXI. Di Vostra Signoria reverendissima, servitore obligatissimo,
il Robortello

[c. 3v] Al reverendissimo monsignor il signor vescovo di Maiorica, signor mio osservandissimo, a Bologna

^a stato dato] stato *riscritto su altra parola* ~ ^b ho aggiunto in interlinea con richiamo ~ ^c scritto in interlinea con richiamo ~ ^d adunca è lettura incerta ~ ^e per il sequestro ... li miei libri aggiunto in interlinea con richiamo ~ ^f signori XL] come in precedenza, risolvo in questo modo la scrittura s.ri XL.^{ta} ~ ^g forse in interlinea con richiamo ~ ^h cosa il in interlinea con richiamo ~ ⁱ che mi ha fatto et fa in interlinea con richiamo ~ ^k anzi non mai aggiunto in interlinea con richiamo

*

IV. Francesco Robortello a Giovan Battista Campeggi, Padova, 7 giugno 1564 (Bologna, Archivio di Stato, Malvezzi-Campeggi, s. III, filza 15/538, carpetta 1564, c.c. n.n.)

Bifolio autografo di F. Robortello. Cc. 1v e 2r bianche; c. 2 rifilata sull'angolo inferiore esterno. Tracce di piegatura lungo i due lati lungo e corto. Sulla carta esterna, là dove si situa l'indirizzo, sigillo in cera rossa ricoperto da lacerto di carta. Ottime condizioni.

[c. 1r] Reverendissimo monsignor signor et padron osservandissimo, quanto aspetta all'oratione funebre, io ho sin hora, dal summario della vita che Vostra Signoria reverendissima mi diede, cavato tutte le attioni et ridutte all'ordine secondo l'arte d'Aristotele. Ho messe alli suoi luoghi le amplificationi; ho inoltre raccolti infiniti concetti pertinenti a ciascuna materia^a di esse attioni, da Marco Tullio, da Isocrate, da Xenophonte, da Platone, da Thucydide, da Livio ancora et Sallustio. Hora mi resta distenderla con la debita elocutione.⁴² Però vorrei che Vostra Signoria reverendissima mi scrivesse se più gli piacesse che io sotto persona mia la mettesse o d'altro, et se la vuole che habbiamo risguardo nel fare l'oratione al tempo presente o al passato, quando morì il cardinale, et perché la Signoria Vostra reverendissima mi disse che havea in animo in Bologna far^b fare una sepultura bella di marmo per memoria di esso, se io mi debbo accommodare nell'orare a tal tralatione delle cenere del corpo in Bologna da Roma fatte.⁴³ Aspetto risposta da Vostra Signoria reverendissi-

41. *Però io supplico ... honesta non sii*: Robortello invita Campeggi a essere benevolo nei suoi confronti, e a evitare un'amicizia ambigua che non conviene a nessuno. Eviti pure 'l'erroneo ragionamento' che altri fanno (*paralogismo*), credendo che Robortello abbia cercato di sua iniziativa di essere trasferito a Padova; consideri invece la probità dei Senatori veneziani, che perseguono solamente quanto vi è di più corretto. Frequente nel Cinquecento, la forma del plurale *publice* per *publiche* è dovuta all'influenza del latino su sostantivi e aggettivi in *-ca* e *-ga*: cfr. Bruno MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1961³, pp. 388-389.

42. *Quanto aspetta all'oratione ... la debita elocutione*: come si dirà meglio nella nota seguente, Robortello preparava un'oratione funebre per conto del vescovo Campeggi. Si menziona Aristotele quale principale *auctoritas* sul genere epidittico (vd. Laurent PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993, 2 voll., I, pp. 25-31 e *passim*), cui avrebbero fatto seguito «infiniti concetti» tratti dai classici greci e latini. Come si legge in chiusa della lettera, Robortello avrebbe steso il testo dell'oratione durante la pausa estiva.

43. *Però vorrei che ... da Roma fatte*: dal testo della lettera si ricava che Robortello aveva avuto l'incarico di scrivere un'oratione in memoria di un cardinale le cui ceneri dovevano essere traslate da Roma a Bologna. Si tratta probabilmente

ma. Dui righe bastano sole circa tal materia, aciò io possa distendere l'oratione, il che farò per queste vacanze diligentissimamente, come si conviene alla mia molta affettione et osservanza verso Vostra Signoria reverendissima. Et così, con questo facendo fine, a lei humilmente mi raccomando. Da Padoa, alli 7 di giugno 1564. Di Vostra Signoria reverendissima affettettionatissimo et obligatissimo servitore,

il Robortello

Desidero intendere, circa la sanità, come Vostra Signoria reverendissima trapassa bene, et se l'aere di Venetia gli conferisce, et se le podagre, doppo che è costì, gli hanno dato fastidio troppo.⁴⁴

[c. 2v] Al reverendissimo monsignor il signor Vescovo di Maiorica, signor et padron mio osservandissimo, a Venetia^c

^a materia] materio ~ ^b far inserito in interlinea con richiamo ~ ^c sull'angolo superiore esterno della stessa c., inclinato di 90° in senso antiorario, nota di ricevuta di mano di un segretario del Campeggi: Di Padova, alli 7 giugno | 64, del Robortello

*

V. Francesco Robortello a Giovan Battista Campeggi, Padova, 6 luglio 1564 (Bologna, Archivio di Stato, Malvezzi-Campeggi, s. III, filza 15/538, carpetta 1564, c.c. n.n.)

Bifolio autografo di F. Robortello. Cc. 1v e 2r bianche. Tracce di piegatura lungo i due lati lungo e corto. Sulla carta esterna, là dove si situa l'indirizzo, sigillo in cera rossa ricoperto da lacerto di carta. Ottime condizioni.

[c. 1r] Reverendissimo monsignor signor et padron mio osservandissimo,

del padre di Giovan Battista Campeggi, il già citato Lorenzo, sepolto con il figlio Alessandro (1504-1554) nel portico esterno della Basilica di Santa Maria in Trastevere. Le loro ceneri furono effettivamente trasportate nel 1582 nella chiesa bolognese dei santi Bernardino e Marta, fatta edificare dallo stesso cardinal Lorenzo nel 1526, restaurata con munificenza da Giovan Battista e ora distrutta (cfr. Pellegrino Antonio ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte* [...], in Bologna, per Costantino Pisarri, 1714, pp. 44 e 195-196). È lecito credere che, per onorare la futura traslazione del corpo, Giovan Battista si fosse rivolto a Robortello, che in effetti aveva composto numerose orazioni funebri fin dalla sua giovinezza (cfr. G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., p. 419, e D. BLOCKER, *Élucider et équivoquer*, cit., p. 112), la più importante delle quali fu quella, già citata, per la morte dell'imperatore Carlo V nel 1559. Secondo quanto si legge nella missiva, l'orazione fu probabilmente composta a partire da un «summario» inviatogli dal corrispondente: Campeggi l'aveva forse ricevuto dallo zio Tommaso (1481?-1564), vescovo di Feltre e fratello di Lorenzo, su cui vd. Hubert JEDIN in *DBI*, XVII, 1974, pp. 472-474. Tommaso aveva in effetti promesso al nipote di scrivere «un breve discorso sulla vita del reverendissimo signore padre suo, fratello et signor mio», ma voleva anche che qualcun altro si facesse carico di una vera biografia «per perpetua memoria della casa», e che si costruisse a Bologna «una capella dove poi se trasportassero le osse sue» (lettera di Tommaso a Giovan Battista Campeggi del 25 gennaio 1561, ora a Bologna, Archivio di Stato, Malvezzi-Campeggi, s. III, filza 14/537, carpetta 1561, cc. n.n.). L'orazione affidata a Robortello, a oggi non reperita, sembra dunque inserirsi in un più ampio progetto di nobilitazione familiare, che tuttavia dovette giungere a compimento solo tre lustri più tardi e con altre persone. In effetti, pochi mesi prima della traslazione dei corpi di Lorenzo e Alessandro Campeggi, una biografia del cardinal Lorenzo 'autorizzata' dal figlio era stata pubblicata – ironia della sorte – da Carlo Sigonio (*De vita Laurentii Campegii cardinalis liber*, Bononiae, apud Societatem Typographiae bononiensis, 1581), quale tassello di una più ampia pubblicazione sulla storia dei vescovi bolognesi.

44. *Desidero intendere, circa ... dato fastidio troppo*: stando a questo inciso, Campeggi dovette passare l'estate del 1564 in Laguna. Il prelado era notoriamente vittima di ripetuti attacchi di gotta, che gli impedirono tra l'altro di assistere a molte sessioni conciliari a Trento.

ho ricevuta questa mattina una di messer Iacopo suo, scritta in nome di Vostra Signoria reverendissima, et inteso come mi fa gratia di accommodarmi della somma d'i 40 scudi da me richiesti; di che gli riferisco infinite gratie, come a mio singolarissimo signore, et gli prometto prontissima restituzione a novembre prossimo senza exceptione alcuna, come nell'altra mia ancora scrissi. Et mando il mio presente giovane di casa, detto messer Martio, maestro del mio putto o più tosto mio coadiutore, perché io guido la barca; et a esso potrà Vostra Signoria reverendissima il tutto dare liberamente, ché mi porterà. Né altro; a Vostra Signoria reverendissima mi raccomando, et prometto tanta gratitudine quanta mai si può aspettare da un povero leterato suo devotissimo.⁴⁵ Da Padova, alli xi di luglio MDLXIII. Di Vostra Signoria reverendissima servitore obligatissimo,

il Robortello

[c. 2v] Al reverendissimo monsignor^a il signor Vescovo di Maiorica, signor et padron mio osservantissimo, a Venetia, sul Canal Grande a S. Benedetto, in bocca di Rio Menudo, in ca' Trivisano⁴⁶

^a *sull'angolo superiore esterno della stessa c., inclinato di 90° in senso antiorario, nota di ricevuta di mano di un segretario del Campeggi*: Da Padova, alli xi luglio | 64, del s.re Robortello

*

45. *ho ricevuta questa mattina ... leterato suo devotissimo*: il biglietto conferma lo stato di povertà in cui, secondo le biografie, Robortello si sarebbe trovato negli ultimi anni di vita (riprendendo notizie altrui, G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., p. 442, parla di «somma miseria»). In mancanza di altre missive, non posso dire se il prestito sia stato poi rimborsato, come non si può precisare l'identità di «messer Iacopo» (probabilmente un membro della *familia* dei Campeggi), né quella di «messer Martio», verosimilmente un maestro di scuola. Si noti come nella lettera, a proposito di quest'ultimo, la pertinenza dei compiti risulti ben marcata: messer Marzio è un semplice «coadiutore», mentre Robortello «guida la barca» nell'educazione del figlio. L'inciso «come nell'altra mia ancora scrissi» fa credere che una precedente missiva di Robortello non sia arrivata fino a noi.

46. *Al Reverendissimo monsignor ... in ca' Trivisano*: l'indirizzo veneziano dato da Robortello indica con qualche approssimazione il luogo in cui soggiornava Campeggi nel luglio del 1564: Rio Menùo, o rio della Verona, e la chiesa di San Beneto si situano oggi nel Sestriere di San Marco, non lontano dal ponte di Rialto. Se l'identificazione è corretta, la «ca' Trevisano» dovrebbe corrispondere all'attuale Palazzo Trevisan Pisani, che sorge tuttavia in Campo Sant'Angelo, un po' discosto dai luoghi appena citati.

PAOLO MARINI

Ancora sui sonetti spirituali di Lodovico Dolce
Testimonianze inedite nel ms. Moreni 115

All'impresa editoriale del secondo libro delle *Rime di diversi*, uscite dai torchi di Giolito nel 1547 e ristampate con varianti nel 1548 (d'ora innanzi R1147 e R1148), Lodovico Dolce partecipa in prima persona, sia nel ruolo di curatore del volume insieme con Fabio Benvoglianti, che come autore di 18 sonetti, 17 dei quali di materia spirituale.

In un contributo steso *a latere* del cantiere per l'edizione della lirica dolciana avevo tentato una prima lettura di questa serie di testi che spicca nel *corpus* antologico giolitino per l'insistenza su temi di chiara ascendenza paolina, quali giustificazione per sola fede, beneficio di Cristo e *unica oblatio*, declinati nei termini ambigui del dissenso religioso proprio nel momento in cui a Trento si iniziano a stringere con più vigore le maglie dell'ortodossia cattolica.¹ In quell'occasione si era tra l'altro osservato come due fattori inducessero a procedere con cautela nella chiusura di una *recensio* potenzialmente estendibile oltre il numero provvisorio dei 162 testi allora fissato: da un lato l'assoluta occasionalità di una produzione lirica per cui non è emersa alcuna volontà autoriale circa possibili sistemazioni in sillogi; dall'altro le frequenti allusioni a componimenti oggi irripetibili che si ricavano dallo spoglio della corrispondenza epistolare di Dolce con altri letterati (Pietro Aretino e Benedetto Varchi *in primis*, ma anche Pietro Bembo, Jacopo Marmitta e Paolo Crivelli).²

Non a caso, in seguito, grazie a un controllo mirato sui fondi della Biblioteca Moreniana di Firenze, si è potuto identificare nel ms. Moreni 115 (d'ora innanzi FM1) una testimonianza di assoluto rilievo che arricchisce e, in certa misura, complica il quadro dei sonetti spirituali di Dolce proiettandolo in una dimensione nuova rispetto a quella fissata dalla tradizione a stampa fra i due passaggi fondamentali di R1147 e R1148.³ Alle cc. 2r-13r di FM1 una mano cinquecentesca copia in pulito 23 sonetti, che un'altra mano antica, in testa a c. 2r, indica «Di M. Lodovico Dolce». La serie comprende tutti i 17 componimenti tramandati dalle antologie, disposti però in una sequenza leggermente diversa e integrati con altri 6, a mia notizia inediti (sono i sonetti **A, B, C, D, E, F** trascritti in *Appendice*).⁴ A c. 1r il grande

1. Paolo MARINI, «Non per human lavoro». Note su Dolce lirico e la questione dei sonetti spirituali, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I, Passioni e competenze del letterato*, a c. di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 41-89.

2. Ivi, pp. 43-44 e n. 7. Sul merito mi permetto di rinviare anche a Paolo MARINI, *Tra lirica e epistolografia. Appunti sull'opera poetica di Lodovico Dolce*, in «Italique», XIX, 2016 (in corso di stampa).

3. Si tratta di un piccolo miscelaneo cartaceo in buono stato di conservazione composto da un centinaio di carte (11, 1-96, 1') distinte in quattro unità codicologiche. Per una descrizione dettagliata si rinvia al catalogo *Provincia di Firenze. I manoscritti della Biblioteca Moreniana*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1905, vol. I, fasc. III, pp. 90-91. I sonetti di Dolce si trovano nella prima unità, un sesternio di mm 200 x 140 che reca ancora ben visibili i segni di precedenti piegature (tre in senso verticale e una in senso orizzontale).

4. Nessuna menzione nel fondamentale repertorio di Emmanuele Antonio Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI*, in «Memorie dell'I. R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XI, 1862, pp. 93-200. I sonetti sono tuttavia registrati, senza attribuzione all'autore, in *IUPI. Incipitario unificato*

bibliofilo e erudito Domenico Maria Manni, dalla cui collezione il manoscritto confluirà poi in quella di Domenico Moreni, conferma la validità dell'attribuzione assegnando una sorta di titolo al fascicolo che segue: «Di Messer Lodovico Dolce | num(er)o 23. Sonetti | di pentim(en)to». Si tratta di un'indicazione tematica sostanzialmente valida che conferma, anche in questa versione ampliata a 23, la compattezza di una serie lirica già ben coesa nella forma e nei contenuti sin dalla prima uscita in RII47. Di fatto, accanto ai 30 sonetti apparsi nell'antologia giolittina del 1545,⁵ l'unico altro *corpus* di una certa estensione circoscrivibile nel coacervo della lirica di Dolce.

È chiaro, tuttavia, che la convergenza dei 6 sonetti inediti su temi penitenziali cadenzati dal medesimo andamento salmistico dei testi che si leggono in RII47 non può di per sé offrire certezze circa l'effettiva paternità dolciana della lezione di FM1. Un nodo, a ben vedere, di difficile soluzione in tutti i casi in cui ci si trovi dinnanzi a componimenti per cui si dispone di sole testimonianze manoscritte non autografe, per giunta non supportate da notizie esterne o interne circa la loro affidabilità. Nel caso specifico di una figura così coinvolta nelle dinamiche che regolano la diffusione della cultura scritta all'apice della stagione rinascimentale è poi lo stesso profilo professionale del letterato, orientato *toto corde* sulle direttrici della prospettiva tipografica,⁶ a imporre una sorta di priorità delle testimonianze a stampa su quelle manoscritte, anche nell'individuazione della volontà autoriale definitiva.

Ciò detto sul merito della pratica ecdotica che pare meglio adattarsi al caso filologico in esame, si deve contestualmente osservare che non sussistono ostacoli di rilievo tali da indurre a ritenere che la lezione di FM1 non sia riconducibile a Dolce, foss'anche attraverso una trafila di copie che potrebbe aver determinato modifiche nel dettato originale. Per rimanere alla questione più delicata, quella relativa agli inediti trāditi dal solo FM1 (affiancato da VM1 per il sonetto C), si possono, anzi, isolare elementi di rilievo a favore dell'attribuzione. Anzitutto, sotto il profilo stilistico, il ricorrere di movenze tipiche delle trame retoriche più congeniali al Dolce spirituale. È quanto si osserva, ad esempio, nella reiterazione dei moduli interrogativi su cui si sviluppano E e F, il primo dei due quasi sovrapponibile a 55 per l'incalzante sequenza di domande conclusa da un'epigrafe sentenziosa che occupa la seconda terzina. C'è poi un caso di intertestualità assai significativo che riconduce al modello degli *Amori* di Bernardo Tasso già attivo nell'attacco di 49, testo pro-

della *poesia italiana*, a c. di Marco Santagata, Modena, Panini, 1988. Il sonetto C compare anche nel ms. Marc. It. IX 307 (d'ora innanzi VM1) in una serie che comprende nell'ordine 49, 53, 51, C, 58, più il sonetto di dubbia attribuzione *Ogni arboscel che ne la vigna Santa*. Di VM1 si è recentemente occupato Simone ALBONICO, *Antologie di lirica cinquecentesca*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), Roma, Salerno Ed., 2016, pp. 173-225, alle pp. 200-202. Mi limito qui a osservare la stretta vicinanza della lezione di VM1 a quella di FM1, spesso in disaccordo con la tradizione a stampa. Sono profondamente grato a Simone Albónico per aver condiviso con me i risultati delle sue indagini relative a VM1.

5. Questi centrati attorno a un nucleo tematico di amori pastorali. Si leggono in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a c. di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, RES, 2001, pp. 291-306.

6. Come ribadito da Paolo PROCACCIOLI, *Lodovico Dolce*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, vol. II, a c. di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, con la consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Ed., 2013, pp. 137-146, a p. 137: «nate per la tipografia, si direbbe nella tipografia, le sue opere erano destinate a vivere esclusivamente in quella dimensione».

emiale che apre la serie dei sonetti spirituali di Dolce in tutta la tradizione, FM1 compreso.⁷ Il sintagma «Nocchier saggio et accorto» di **F**, v. 14, sembra infatti replicato, in analoga postura sillabica, dal sonetto **V**, v. 2 del *Libro terzo degli Amori*.⁸

Anche dal punto di vista contenutistico gli inediti si confermano in linea con i testi diffusi dalle antologie giolitine. Tra i più connotati in senso eterodosso il sonetto **B**, centrato sul tema dell'*unica oblatio* («un sol pagò per tutti», v. 4) a fronte della quale è superba e fallace l'anima che crede di salvarsi «per sua virtù» (v. 8):

Ché s'opra unqua mortal n'acquista il cielo
in darno nacque per salvar il mondo,
et fu di Christo il beneficio scarso. (vv. 12-14)⁹

Inoltre, l'affermazione riportata in **E** secondo cui prima di convertirsi il poeta-penitente avrebbe «sette lustri a gran giornate corsi» dietro alle sirene dei «terreni mostri» (vv. 10-11) trova sostanziale conferma nella scansione della biografia di Dolce, che arriva alle prime esperienze documentate di lirica spirituale dopo aver superato i 35 anni.¹⁰

Al di là della questione degli inediti, risulta impresa tutt'altro che agevole collocare con precisione FM1 nella storia della tradizione dei sonetti spirituali. In primo luogo, anche senza considerare le varianti formali, la collazione rivela che FM1 è portatore di numerose lezioni singolari:¹¹ dalle più semplici che riguardano la sostituzione di una sola parola o di un sintagma breve,¹² alla completa riformulazione di tre versi in **51**, vv. 6-8, che risulta senza dubbio più difficile attribuire all'estro di un copista attivo. Ma, soprattutto, a fronte dei vari *loci* in cui FM1 concorda con la seconda redazione d'autore rappresentata da **R1148** si registrano nello specifico di **61** (v. 10), **62** (v. 7) e **66** (vv. 5, 6, 14) significativi allineamenti in senso opposto sulla lezione di **R1147**, poi replicata nel *Libro primo delle rime spirituali*, pubblicato a Venetia, al segno della Speranza, nel 1550 (RSpir50). Abbastanza per far cadere l'ipotesi che FM1 trasmetta una terza redazione d'autore sviluppata a partire da **R1148** con l'aggiunta di 6 nuovi componimenti. FM1 sembra invece fotografare una fase intermedia tra **R1147** e **R1148** comprensiva di un manipolo di testi mai approdati in tipografia. A

7. Cfr. **49**, v. 1: «Non la virtù de le sorelle dive», che riprende alla lettera il primo verso del sonetto I del Libro primo de gli Amori di Bernardo Tasso nell'edizione veneziana del 1531 (cfr. Bernardo TASSO, *Rime*, vol. 1, *I tre libri degli Amori*, a c. di Domenico Chiodo, Torino, RES, 1995, p. 19). L'attrazione esercitata dal modello lirico tassiano nei confronti di un bembista di stretta osservanza come Dolce potrebbe essere stata agevolata anche dagli afflitti evangelici che pervadono alcune composizioni di Bernardo. Sullo specifico rinvio a Giovanni FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone dell'anima (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, a c. di Encarnación Sánchez Garcia, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 22-25 ottobre 2014), Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 253-319.

8. Ivi, p. 306. Si tratta del sonetto *Poi che col lume di benigna stella*, dedicato al Molza, che al v. 2 recita: «Molza, fatto nocchier saggio et accorto». Il sintagma ricorre altre quattro volte nella lirica di Tasso.

9. La questione delle opere torna nel successivo sonetto **C**, dove, tra l'altro, si incontra la medesima rima *thesoro*: *lavoro* che ricorre in **66**.

10. Le prime notizie utili a riguardo risalgono alla corrispondenza intrattenuta con Paolo Crivelli e Paolo Manuzio agli inizi del 1545.

11. Confermate, per i testi di **49**, **51**, **53**, **58** e **C**, dalla sola testimonianza di VM1.

12. Varie lezioni singolari di questo tipo si osservano, ad esempio, in **49**.

riprova della persistente vitalità, nella piena stagione del petrarchismo cinquecentesco, di una tradizione manoscritta che talora procede su canali paralleli e distinti rispetto a quelli ufficiali della stampa.

Impossibile fare luce sulle ragioni che hanno determinato la mancata pubblicazione dei 6 sonetti rimasti inediti. Immaginando una loro stesura in tempi utili per entrare a far parte di RH48, è realistico che motivi di opportunità avrebbero potuto indurre il curatore dell'antologia ad astenersi da un incremento così cospicuo della propria serie di testi, già senza pari sul piano numerico rispetto alle altre di argomento sacro.¹³ È vero altresì che in almeno un paio di casi gli inediti rappresentano quasi dei doppioni degli editi: si è già osservata l'affinità strutturale di E rispetto a 55; andrà ora notato che, in certa misura, 49 e A – non a caso copiati di seguito in FM1 – condividono la medesima funzione proemiale, con analoga insistenza sul tema della conversione spirituale e, insieme, poetica dell'autore. Come nell'incipit di 49 è rifiuto l'ipotesto tassiano del sonetto che apre il *Libro primo degli amori*, così nella prima quartina di A agisce in filigrana il modello petrarchesco di RVF 1:

S'homai lasciando il lagrimoso suono
de' miei sospiri, e i pensier ciechi, et vani,
di te, che da pietà non t'allontani,
sommò et verace Dio scrivo et ragiono (vv. 1-4).

Un'ultima osservazione in chiusura per rendere pienamente conto del valore di FM1, non solo veicolo di inediti e di varianti sostanziali rispetto al resto della tradizione nota, ma persino portatore di un'integrazione in area paratestuale che illumina il contenuto altrimenti oscuro di 57. Il sonetto è rivolto a un'«alma eletta da Dio» di cui non si precisa l'identità. Ebbene, in FM1 57 è preceduto dall'intestazione «A Frate Sisto da Siena», predicatore francescano oggetto delle attenzioni del Sant'Uffizio i cui rapporti con Dolce sono ben documentati. Il «Signor Lodovico» viene infatti tirato in ballo da Orazio Brunetto insieme a Paolo Crivelli e Stefano Taberio nella polemica epistolare contro il frate a proposito dell'impiego dell'arte oratoria nella predicazione.¹⁴ Come saggiamente osservato da Andrea Del Col, tutt'altro che uno scontro violento tra nemici di opposte fazioni; semmai un dialogo molto animato tra sodali che si riconoscono in una medesima sensibilità di fondo circa le questioni di fede.¹⁵

Se si accoglie come valida l'intestazione di 57 a fra' Sisto, non può pertanto stupire che Dolce, al netto delle divergenti opinioni sulla pratica omiletica palesate altrove, abbia dedicato l'unico dei suoi sonetti spirituali concepito *ad personam* proprio alla celebrazione delle doti del francescano, predicatore capace di orientare le coscienze portandole a contat-

13. Per numero complessivo di testi Dolce sarebbe così balzato dal decimo al settimo posto, superando Molza e attestandosi a poche unità di distanza dal quarto posto occupato da Petronio Barbati coi suoi 28 componimenti.

14. Orazio BRUNETTO, *Lettere*, Venezia, Andrea Arrivabene, 1548, c. 39r-v. Sull'episodio si veda Massimo FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 221-222.

15. Andrea DEL COL, *Note sull'eterodossia di Fra Sisto da Siena. I suoi rapporti con Orazio Brunetto e un gruppo veneziano di «spirituali»*, in «Collectanea Franciscana», 47, 1977, pp. 27-64, alle pp. 32-33.

to coi «più santi ardori» della fede cristiana (v. 3). Un «fido ministro» di Dio dal cui «santo consiglio» Dolce sembra addirittura dipendere come da quello del proprio padre spirituale (vv. 13-14).

Appendice

Per leggere la testimonianza di FM1 nella storia della tradizione della lirica dolciana si propone un estratto dall'edizione critica in allestimento. Con le seguenti avvertenze: l'ordine dei sonetti è qui, eccezionalmente, quello di FM1; i componimenti testimoniati dal solo FM1 sono contrassegnati da lettere dell'alfabeto in ordine progressivo; la lezione di FM1 è, invece, riportata in apparato genetico per i componimenti testimoniati anche da R1147 e R1148. In una seconda fascia di apparato si rende conto degli interventi sul testo originario di FM1: si tratta in massima parte di modifiche formali attribuibili al Manni che, pertanto, non sono state considerate nel confronto con gli altri testimoni.

SIGLE

R1147 = *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1547;

R1148 = *Delle rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana nuovamente ristapate* [sic], libro secondo, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1548;

RSpir50 = *Libro primo delle rime spirituali, parte nuovamente raccolte da più autori, parte non più date in luce*, Venezia, Al segno della Speranza, 1550;

FM1 = Firenze, Biblioteca Moreniana, ms. Moreni 115;

S = Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, ms. H x 18;

VA1 = Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 5182;

VM1 = Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. Marc. It. IX 307 (7564).

La sigla del testimone di cui si è adottata la lezione a testo è riportata in grassetto.

[49]

Non la virtù de le sorelle dive,
che di Permesso in parti herme et secrete
comparton l'acque poco chiare et liete,
grato ornamento a le Chastalie rive,

ma sol cheggio il liquor di quelle vive 5
acque, che non pur qui l'humana sete
ponno ammorzar sì, che 'l digiun s'acquete,
ma fan, che l'alma eternamente vive.

Colui, che di Mosè la lingua sciolse,
et fuor ne trasse alti concetti, et tali 10
ch'al già popol di Dio fur legge et freno,

me de lo spirito suo caldo et ripieno
 faccia, e 'nsegni a ridir, com'egli tolse
 l'alme da morte, e 'n ciel le fe' immortali.

[R1147, R1148; FM1, S, VM1]

2 di Permesso] con Apollo FM1 VM1, di parnaso S parti] piaggie FM1 VM1 3 acque] onde FM1 VM1 4 Chastalie]
 castalie VM1 5 cheggio] chieggio S 7 ammorzar] acquetar R1147 S, ammorzar R1147ec. FM1 VM1 'l] il VM1 di-
 giun] desir FM1 VM1, degiun S 9 Mosè] Moise S 10 alti concetti] alte parole FM1 VM1, a lei concetti S 11 ch'al]
 che al FM1 S VM1 già popol] popol già FM1 VM1, già popul S 12 de lo] dello FM1 13 'nsegni] insegni FM1 S
 VM1 14 e 'n] e in S immortali] inmortali S.

FM1: 3 et: t *depenn.*

[A]

S'homai lasciando il lagrimoso suono
 de' miei sospiri, e i pensier ciechi, et vani,
 di te, che da pietà non t'allontani,
 sommo et verace Dio scrivo et ragiono,

et s'io l'anima a te volgo et dispono 5
 rompendo i ceppi, e i duri lacci humani,
 che ci tengon da te scuri et lontani,
 questo, cortese Re, tutto è tuo dono.

Però che quanto è di gentile in noi, 10
 come frutto da pianta, è preggio et luce,
 che sol da i raggi tuoi santi deriva.

Tu principio, tu fin, tu porto, et riva,
 et senza te ne i più sereni suoi
 giorni a gli occhi d'altrui Phebo non luce.

[FM1]

4 verace: ve- *parzialmente coperto da macchia di inchiostro, con tratteggio di e ricalcato da altra mano* 7 scuri: u
spscr. su lettera indecifrabile 10 preggio: *seconda g depenn. da mano che di seguito ricalca -io et: t depenn.* 12 et: t
depenn.

[50]

Ecco, che le mie colpe ad una ad una
 a te benigno Re confesso, et mostro,
 sapendo quanto avanza il peccar nostro
 l'infinita pietà, che 'n te s'aduna.

L'alma, che d'ogni ardir priva, et digiuna 5
 da sé trabocca al paventoso chiostro,
 difendi tu, sì che l'antico Mostro
 non habbia sopra lei ragion alcuna.

Di noi proprio è Signor peccar sovente,
 ma di te, che la morte altrui non brami, 10
 è sol di perdonare a chi si pente.

Fa ch'io possa venir quando mi chiami,
 né ritraggano poi l'inferma mente
 i lacci di qua giù, le reti, et gli hami.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S]

3 sapendo] sappendo FM1 4 che 'n] ch'in FM1, S 8 ragion] ragione S 9 proprio è Signor] signor proprio è 'l FM1
 11 perdonare] perdonar FM1 13 ritraggano] ritragghino S 14 qua giù] quaggiù S gli] gl' S.

FM1: 2 et: t *depenn.* 3 sappendo: *seconda p depenn.* 4 ch': che *integr.* 6 trabocca: *seconda b depenn.* 7 si che: sicché
integr. 11 perdonar: perdonare *integr.* 14 qua giù: quaggiù *integr.*

[51]

Scalda Signor questo gelato core,
 et rompi il marmo, che lo cinge, e 'ndura
 tal, ch'ei riceva la tua imagin pura,
 e n'arda tutto in charità, et amore.

Fa, che l'affreni ogn'hor giusto timore, 5
 et quand'io caggio, et tu c'hai di noi cura,
 solleva me, ch'i' son pur tua fattura,
 et senza il tuo valor non ho valore.

Tu sempre mi consola, et quella voce,
 che si benigna a chi l'ascolta, suona, 10
 rammenti a me come moristi in croce.

L'anima tarda ogn'hor percoti, et sprona,
 et perché ascoso il suo aversario noce,
 lei sempre reggi, et mai non l'abbandona.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S, VM1]

1 questo] il mio FM1 VM1 2 il] 'l FM1 'ndura] indura FM1 VM1 3 tal, ch'ei] Si ch'ei FM1 VM1, Talché S 4 e
 n'arda tutto] Et tutto n'arda FM1 VM1, siche tutt'arda S in charità, et amore] in carità d'amore S, in carita et amore
 VM1 5 l'affreni] raffreni FM1 VM1 ogn'hor] ogni hor S 6 quand'io caggio] quando cade R1147 RSpir50 S 7 me,
 ch'i' son] l'alma ch'è R1147 RSpir50, l'alma che S 8 ho] ha R1147 RSpir50 S 6-8 et quand'io ... valore] Padre, d'of-
 fender te la tua fattura; / Et quando cade, et [om. VM1] tu, c'hai di noi cura, / solleva lei, che senza te sen [se'n VM1]

muore [more VM1] FM1 VM1 11 rammenti] ramenti S VM1 12 percoti] percuoti S 13 suo] tuo VM1 noce] nuoce FM1 VM1 14 abbandona] abandona S.

FM1: 1 signor: *corr. e integr. in Signore* 4 et: *d spscr. a t* 12 percoti: percuoti *integr. con u agg. in interl.* 13 aversario: *aversario integr. con v agg. in interl.*

[52]

Alto Re de le stelle, et vero Dio,
che per noi sollevar, scendesti tanto,
che prendesti l'human terreno manto,
troppo a' figliuoli tuoi cortese, et pio,

fa, tua mercé, Signor, tua mercé, ch'io 5
mi trovi a parte del tuo regno santo,
se questo è troppo, adempi o padre quanto
è 'n tua giustizia, et non il voler mio.

Ma s'io con pura, et con sincera fede 10
credo, che tu per me sei in croce morto,
del regno, ove tu stai, son fatto herede;

non per human lavor fragile, et torto,
ma perché tu 'n anzi l'eterna sede
col sangue hai satisfatto al nostro torto.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S, VA1]

1 Alto ... stelle] Padre del ciel eterno VA1 3 terreno] terrestre R1147 RSpir50 S, corporeo FM1 6 trovi] truovi S 8
'n] in FM1 il] nel FM1, in S 12 fragile, et torto] debole et corto FM1 13 'n anzi l'] innanzi a l' FM1.

FM1: 4 et: *t depenn.* 13 a l': *all' integr.*

[53]

Io so pur, che t'offendo, et che non deve
l'alma indugiar in su l'estremo varco,
e ogn'hor de' falli miei l'indegno carco
accrescendo ne vo tanto, et sì greve.

Et preda i' fia del mio nemico in breve, 5
che 'n me da tutte parti ha teso l'arco,
se tu, a' bisogni altrui Signor non parco,
de la fossa, ov'io son, non mi rileve.

Hor volge, s'io ben guardo, il settim'anno, 10
che terrena beltà m'avinse il core,
et lo tenne da te sbandito, et lungi.

Ma dove abbonda il mio sì lungo errore,
 il santo don de la tua gratia aggiungi,
 ch'io sarò salvo da l'eterno danno.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S, VM1]

1 so] son FM1 3 e ... de'] E ogn'hor de R1147 RSpir50 FM1 VM1, E ogn'h'hor de R1148, Signor de S 4 greve] grave
 FM1 S 5 i'] om. S 6 che 'n] ch'in FM1, che in S VM1 tutte] mille S 7 a'] a i S 8 son] sto FM1 VM1 9 s'io] se FM1
 VM1 10 avinse] accinse S 12 abbonda] abonda S il mio] in me S 13 il] col S ch'io] E S.

FM1: 2 su l': sull' *integr.* 4 grave: greve *con e spscr. a a* 10 avinse: avinse *integr. con v agg. in interl.* 14: da l': dall' *integr.*

[54]

Tacciano le dottrine empie, et moleste,
 et s'odan risonar i santi detti,
 che dentro 'l cor de' suoi più cari eletti
 già seminò l'Agricoltor celeste.

Da lor s'impara quel, che mal vedeste 5
 saggi del mondo, et chiari alti intelletti,
 come solo per Dio giusti, et perfetti
 vincemo il peso de l'immonda veste.

Né più per acquetar giusto flagello 10
 l'alta giustitia, a li fumanti altari
 de l'innocenti bestie, il sangue chiede;

ma pietà raddolcì tutti gli amari
 poi, che per noi l'immacolato Agnello
 sé stesso al padre in sacrificio diede.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S]

2 risonar] resonare S 3 'l cor de'] al cuore dei S più] om. S 8 immonda] immonda S 11 de l'] Dell' FM1 innocenti]
 Inocenti S 12 pietà raddolcì] raddolcì pietà R1147 RSpir50, radolcì pietà S gli] gl' S 13 immacolato] immacolato
 RSpir50, inmacolato S 14 sacrificio] sacrificio S.

[B]

Un sol ch'offese la bontà infinita
 col gusto ardito, poco saggio et forte,
 noi di lui figli havea dannati a morte:
 un sol pagò per tutti, et ci die' vita.

Qual dunque alma fra noi fia tanto ardità, 5
 che le vie di qua giù fangose et torte

pensi fuggendo a la beata corte
far sé per sua virtù chiara et gradita?

Et chi non crederà, che 'l brutto velo
nostro mortal del Divin sangue sparso 10
sola una stilla habbia lavato et mondo?

Ché s'opra unqua mortal n'acquista il cielo
in darno nacque per salvar il mondo,
et fu di Christo il beneficio scarso.

[FM1]

2 poco: *depenn. e corr. in nulla in interl.* 6 qua giù: *quaggiù integr.* 7 a la: *alla integr.* 8 et: *t depenn.* 11 et: *t depenn.*
13 in darno: *indarno univervato con un tratto.*

[C]

Alla barcha Signor, che torbid'onde
fra duri scolgli et gran perigli varca,
sol di superbia et d'avaritia carca
porgi il tuo braccio homai, che non affonde.

Ella c'ha l'aure al suo desio seconde, 5
al bel dritto camin ritrosa et parca,
non cura, che tempesta horrida scarca
nembo che'l raggio tuo copre et asconde.

Perché il Nocchier, che la governa et regge,
cercando al mondo un più ricco thesoro 10
la tien lunge dal porto in altra parte.

Tu non guardando all'empio suo lavoro
salva Signor la mal guidata gregge,
et le peccore tue divise et sparte.

[FM1, VM1]

1 Alla barcha] a la barca VM1 2 scolgli] scogli VM1 12 all'] a l' VM1 14 peccore] pecore VM1.

FM1: 5 l'aure: *apostrofo agg.* 9 Nocchier: *corr. da altra mano in Nochier con c agg. in interl. sopra cc* 14 peccore:
corr. in pecore.

[57]

Alma eletta da Dio, che mille, et mille
tra noi di marmo, et agghiacciati cori

intenerisci, et de' più santi ardori,
fai sentir dentro lor calde faville,

mentre i thesor, che 'n te con larghe stille 5
versa il Signor da' bei stellanti chori,
levando il vel de' nostri ciechi errori,
sì come piace a lui, parti e distille.

Prega quella pietà, che 'l proprio figlio 10
a morte condannò per darci vita,
et per salvarci da l'eterno esiglio,

che mi mostri il camin de la salita;
e tu col dritto tuo santo consiglio,
fido ministro suo mi porgi aita.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S]

DEDICA: A Frate Sisto da Siena FM1, *om.* R1147 R1148 RSpir50 S.

2 tra] Fra S agghiacciati] agghiacciati S 5 che 'n] ch'in FM1, che in S 6 da'] dai S stellanti] stellati FM1 8 parti]
parte FM1 S 12 il] 'l FM1 14 fido ... aita] Vero Instrumento suo, scorgi et m'aita FM1.

FM1: 1 Allma: *seconda l depenn.* 8 parte: *corr. in parti con i spscr. a e.*

[58]

Quanto più perde col fuggir de l'hore
l'afflitta spoglia mia debole et stanca,
et queste tempie innanzi tempo imbianca,
Padre, l'interno mio grave dolore,

tu Signor la di me parte migliore 5
con salda, et pura fé tanto rinfranca,
tal, che sì come al corpo infermo manca,
così a l'anima ogn'hor cresca il vigore.

A me fia gratia, che per tal cagione 10
questa gonna mortal fangosa, et vile
con la tua giusta man sferzi, et percote;

perché quanto più frale è la prigione,
tanto men quel di dentro almo, et gentile
col suo gravoso incarco offender puote.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S, VM1]

1 col] co'l VM1 2 debole] debile S 3 innanzi] inanzi S 8 a l'] all' FM1 il] el S 11 percote] percuote FM1 S VM1
12 prigione] pregione FM1 S 14 col] Co'l VM1.

[59]

Padre tu, che venisti a recar pace
 nel pien d'error contaminato mondo,
 et sollevar fin dal tartareo fondo
 l'alma, che su nel ciel per gratia giace,

la guerra, che ogn'hor più nemico audace 5
 a l'alma mia fa l'avversario immondo,
 acqueta; et rendi 'l cor lieto, et giocondo,
 con la destra di te salda, et vivace.

Sì spererò con la vittoria poi
 scarco, et leggier (mercé de la tua aita) 10
 salir là, dove non potem da noi.

O de l'anime nostre eterna vita
 se m'armi, et tempri il cor co i raggi tuoi,
 qual forza contra me sarà più ardita?

[R₁₁47, R₁₁48, R_{Spir}50; FM1]

2 error contaminato] errore et travagliato FM1 5 che] ch' FM1 7 'l] il FM1 10 leggier] legger FM1 11 potem]
 poten FM1 13 armi et tempri] ami, et copri FM1.

[60]

Sì come a Simeon, santo Bambino,
 ne gli estremi di lui giorni beati,
 gli occhi, che lungo tempo eran serrati,
 apristi col tuo raggio alto, et divino,

onde del popol novo, et pellegrino 5
 vide l'alma salute, e i desiati
 lumi, ch'ad Israel già rivelati,
 mostrâr di gir al cielo altro camino,

così sgombra da' miei la folta nebbia,
 che mi contende quella luce, quella, 10
 che le notte di noi converte in giorno;

per te l'anima poi lucente, et bella
 in questo di qua giù fosco soggiorno
 saprà quel che seguire, et fuggir debbia.

[R₁₁47, R₁₁48, R_{Spir}50; FM1, S]

2 ne gli] Negl' S 3 gli] Gl' S 5 novo] nuovo S 6 vide] Vidde S 7 ad] à S 8 gir] gire S 9 da'] dai S 11 notte] notti FM1 S.

FM1: 1 Si come: Siccome *integr.*

[61]

Per tante pene, e tanti aspri tormenti,
per gli spin, per gli chiovi, et per la croce,
che quel, ch'altrui non nocque, et mai non noce
alto, et sommo fattor de gli elementi,

sol per gli error de le dannate genti, 5
mercé d'Adamo, al duro esilio atroce,
mansüeto ne l'opre et ne la voce
pati ne' membri languidi, et dolenti,

egli da noi non chiede altro ch'amore. 10
Ma come lui si puote amar cotanto,
che l'obligo, c'habbiam, non sia maggiore?

Tu Signor mio, che ben conosci quanto
sia debole ciascun, ricevi 'l core;
tu sol giusto per noi, tu solo santo.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S]

2 gli spin] li spin FM1 gli chiovi] li chiovi R1147 FM1 3 noce] nuoce FM1 4 de gli] degl' S 5 gli] gl' S de le] delle S 8 ne'] ne i FM1 S 9 ch'] che FM1 amore] Amore R1147 RSpir50 FM1 10 lui ... cotanto] mai si potrà amarlo tanto R1147 RSpir50 FM1 S 11 c'] che S 13 debole] debile S 'l] il FM1 S.

FM1: 4 fattor: *corr. in Fattor con F spscr. a f.* 5 de le: delle *integr.* 7 ne l': nell' *integr.* ne la: nella *integr.* 8 et: t *depenn.* 11 obligo: obbligo *integr. con o agg. e b spscr. a o originaria* 12 signor: *corr. in Signor con S spscr. a s.*

[62]

O sopra l'altre Donne alta et beata,
che nel tuo virginal sacrato velo
chiudesti quel, che 'n lui non cape il cielo,
de lo spirto di Dio calda e infiammata,

tu quanto più tra noi fosti esaltata 5
pur da colui, che temprà il caldo, e 'l gelo,
tanto più d'humiltade arse in te il zelo,
tal, che non ti fu eguale alma creata.

O dopo il tuo figliuolo unico esempio,

per cui le corna la superbia abbassi, 10
che quel, che non è suo, qui cerca et vole,

sì come in te si pose il vero Sole,
che scorge al dritto calle i nostri passi,
così l'anima mia sia di lui tempio.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1]

1 sovra] sopra FM1 2 sacrato] sagrato FM1 3 che 'n] ch'in FM1 7 humiltade] humiltate R1147 RSpir50 FM1 il] om. R1147 RSpir50 FM1 9 figliuolo] figliolo RSpir50 essemplio] esempio FM1 11 vole] vuole FM1.

FM1: 1 et: t *depenn.* 4 De lo: Dello *integr.* 12 Si come: Siccome *integr.* 14 Così: C *spscr. a C sbiadita* lui: Lui *con tratto di base agg. a trasformare l in L.*

[63]

Degnati d'habitar la casa mia,
Signor, et perché sia brutta et immonda,
non la sprezzar; ma l'abbellisci, et monda
col raggio bel di tua pietà natia.

Tu pan celeste, onde si forma et cria 5
cibo, che l'alma fa satia et gioconda,
movi vigor, ch'eterna vita infonda
a lei, che 'n te tutti i suoi mali oblia.

Non è questa la vittima innocente,
che placò 'l padre, e 'l nostro fallo estinse 10
et de mortali in ciel ci fe' divini?

Non è questo colui, che 'l mondo vinse?
Quel, che solo salvò l'humana gente,
e aperse il varco, onde ciascun camini?

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S]

2 perché] ben che S brutta] brutt' S immonda] inmonda S 3 abbellisci] abbellisci R1147 RSpir50, abellisci S 8 che 'n] ch'in FM1 S tutti] tutt' S 9 vittima] Vittim' S 10 'l padre] il padre FM1, il Padre S 11 de] di FM1 14 aperse] aperse R1147 RSpir50 FM1 S, aprese R1148.

FM1: 2 et: ed *con d spscr. a t* 3 et: *ridotto a e con e spscr.* 6 satia: z *spscr. a -ti-* et: *ridotto a e con e spscr.* 14 camini: cammini *integr. con m agg. in interl.*

[64]

Se a i tanti, e tali che 'l fattor del mondo
benefici m'ha fatto, et face ogn' hora,

punto da lui volgo il pensier tal' hora,
entro in un mar, che non ha riva o fondo.

Quinci l' obbligo mio così profondo 5
veggo, che non pur trovo, onde uscir fora,
ma quanto io m' affatico ad hora ad hora,
tanto maggior di lui risorge il pondo.

Ch' egli creato m' have, egli campato 10
dal grave danno de la morte eterna;
egli chiamato nel suo santo ovile;

ei m' apre sue mercé gli occhi velati;
ei sol drizza i miei passi, ei gli governa.
Et io che sono altro che fango vile?

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S]

1 a i] à S e] et FM1 2 benefici] Benefitij S fatto] fatti S face] fece S ogn' hora] ogni hora S 5 Quinci] Quivi S 6 onde] ond' S fora] fuora FM1 7 quanto] quant' S ad hora ad hora] adhor, adhora R1147 RSpir50 9 egli campato] egli campati FM1, ed ei campato S 10 de la] e da la S 12 sue] sua S gli occhi] gl' occhi R1147 RSpir50 S.

FM1: 1 fattor: *corr. in Fattor con F spscr. a f.* 11 ovile: *corr. in Ovile con O spscr. a o* 13 ei gli: *ei ridotto a e* 14 Et: *Ed con d spscr. a t.*

[65]

Uso a vani sospir misero core,
hor t' ingombra di gioia alta e 'n finita,
c' hoggi il Signor morì per darci vita,
et lavò col suo sangue il nostro errore.

L' antica servitù, l' empio timore 5
tolto n' ha l' un, l' altra da noi sbandita:
questa è sola la vittima gradita,
ch' offri pe' figli suoi l' eterno amore.

Volgiti a lui, che glorioso siede 10
a la destra del Padre, ove m' attende,
ove de' suoi thesor m' ha fatto herede;

et pien di fé, che di lassù discende
ivi alza il volo tuo, ché senza fede
in darno huom s' affatica e i passi stende.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1, S]

2 di] de R1147 RSpir50 di ... 'n finita] di gioia alta e infinita FM1, e de gloria alta infinita S 3 il] 'l FM1 vita] aita

S 8 offrì] ofrì S pe' pe' i S amore] Amore R1147 RSpir50 9 Volgiti] Vogliti FM1, Volgeti S 11 m'ha] n'ha R1147 RSpir50 S 14 huom s'affatica] l'huom s'affica S.

FM1: 9 Vogliti: *corr. in Volgiti con l depenn. e ins. tra o e g* 10 A la: *Alla integr.*

[66]

Empio qua giù contra sé stesso sorge
colui, ch'ardito per human lavoro
pensa acquistar di Dio l'alto thesoro,
e tol sua gloria, e a sé la dona e porge.

Ché l'infinito ben, ch'indi risorge, 5
non si può comperar per gemme, et oro,
ma lo comparte sua mercé a coloro,
ch'egli ama, il Re, ch'al ciel gli eletti scorge.

A lui rendansi ogn'hor tutti gli honori,
a lui si faccia sacrificio eterno 10
(ch'altro non vol da noi) d'i nostri cori.

Et alhor fuggirà Stige, et Averno
la Barca, et mille qui del mondo errori,
ché 'l celeste nocchier n'havrà il governo.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1]

2 ch'] che FM1 4 e porge] et porge FM1 5 Ché] Ne R1147 RSpir50 FM1 6 non ... comperar] Tra noi si pò comprar R1147 RSpir50, Tra noi si può comprar FM1 9 rendansi] rendasi FM1 gli honori] gl'honori R1147 RSpir50 11 vol] vuol FM1 12 Stige] styge FM1 14 ché 'l] Se il R1147 RSpir50 FM1.

FM1: 1 qua giù: *quaggiù integr.* 5 Ne l': *Nell' integr.* 6 et: *ed con d spscr. a t* 11 d'i: *che i spscr. ma di incerta decifrazione* 12 et: *ed con d spscr. a t.*

[55]

Quando fia mai, che tanti Idoli, e tanti
del confuso Babbel caggiano in terra,
et donde apre il suo volo, ove lo serra
Phebo, il nome di Dio si adori et canti?

Quando fia mai, ch'a lui le glorie e i vanti 5
si diano, e 'l pregio d'ogni nostra guerra
alhor che l'inferral mostro s'atterra,
et che l'human poter più non si vanti?

Quando fia mai, ch'al serpe iniquo, et fiero,

ch'ogn'hor più s'arma, et cresce a' nostri danni, 10
fia tronco il griffo, et rotto il corno altero?

Ben sarà poco corso, et volger d'anni,
che Christo solo havrà nel mondo impero,
et finiran tante discordie, e 'nganni.

[R1147, R1148, RSpir50; FM1]

3 il] 'l FM1 5 ch'] che FM1 12 sarà] serà R1147 RSpir50 14 finiran] finiram R1147 R1148, finiran RSpir50 FM1
tante] queste FM1 'nganni] inganni FM1.

FM1: 2 Babel: *seconda b depenn.* 13 solo: -o *svanita sotto apparente macchia di umidità.*

[D]

Con l'esempio d'Ulisse, almo sostegno
della fral vita mia, ch'a morte vola,
giovi in virtù de la tua scorta sola
di passar le syrene in sordo legno.

Giovi, che dietro a te veloce i' vegno 5
col cor ripien dell'alta tua parola,
che nelle colpe mie mi racconsola,
et te mi mostra et tramontana et segno.

Quanto mi duol, quando mi torna a mente,
che in seguitar questi terreni mostri, 10
ho sette lustri a gran giornate corsi.

Hor di lor più non temo insidie et morsi,
poi che tu a' falli altrui troppo clemente,
per mio Duce et rettor ti scopri et mostri.

[FM1]

13 poi che: *poiché univervato con un tratto.*

[E]

Chi può tener, ch'ovunque vuol non spiri
lo spirto di colui, che 'l ciel governa?
Chi può tener, che la bontade eterna
l'alma fin sopra 'l ciel sollevi et tiri,

onde nascendo in lei santi desiri, 5
senza dottrina antica, né moderna,

scopra l'alta virtù, che più s'interna
nel cerchio immenso de i superni giri?

Chi può tener la verità sepolta
et fedeli frenar le lingue nostre, 10
se la man di lassù vi move et desta?

Che val tanta arrogantia iniqua et stolta?
Mal grado delle frodi, e astutie nostre
l'alta gloria di Dio fia manifesta.

[FM1]

12 arrogantia: z *spscr.* a ti 13 astutia: z *spscr.* a ti.

[F]

Perché di questa breve et morta vita
prepongo gli anni a quella eterna et viva?
Perché poca bellezza et fuggitiva
prezzo più che la ferma et infinita?

Perché la Barca mia frale et smarrita 5
là presso Scylla, et di soccorso priva,
dal tempestoso mar non scorgo a riva,
ove la stella mia veggo apparita?

Forse n'avien, perch'io di fede sgombro,
vento felice, che conduce in porto, 10
d'i piacer di qua giù falsi m'ingombro.

Dallami tu di noi luce et conforto;
scaccia le nebbie, ond'io tutto m'adombro
ch'io sarò poi Nocchier saggio et accorto.

[FM1]

11 qua giù: quaggiù *integr.*

GIOVANNA RIZZARELLI

«Chi non vuol leggere le cose, nessuno lo sforza»
Lettura e intertestualità nel Raverta di Giuseppe Betussi

L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier.

Jean Paul SARTRE

1. Leggere conversando

Nella fiorente stagione del dialogo cinquecentesco spiccano per numero e per evidenza i testi che si avvalgono di questa forma letteraria, aperta e malleabile, per affrontare tematiche legate all'amore e alla sua definizione.¹ Sin dall'inizio del secolo e poi lungo tutto il suo corso, la trattatistica amorosa, infatti, prospera e riceve un eccezionale apprezzamento da parte del pubblico dei lettori; si pensi soltanto agli *Asolani* di Bembo o ai *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, e al *Trionfo d'amore* di Tullia d'Aragona.²

Proprio come altri temi affrontati all'interno della cornice dialogica, il conversar d'amore offre l'occasione per discorrere delle pratiche comunicative *tout court*,³ e talvolta, quasi di conseguenza, anche della comunicazione letteraria. La maggior parte della trattatistica amorosa cinquecentesca, infatti, mostra come non si possa giungere a una perfetta definizione di eros senza far riferimento a una fitta rete intertestuale: la letteratura, antica e moderna, non viene intesa soltanto come potenziale ipotesto, piuttosto la tradizione letteraria si trasforma in un inesauribile repertorio di casi esemplari che tendono a sostituirsi all'esperienza diretta. Perfetto esempio di tale disposizione è *Il Raverta* di Giuseppe Betussi (Bassano ca. 1512 - ivi 1575),⁴

1. La bibliografia sul dialogo cinquecentesco è sempre più cospicua, mi limito quindi a segnalare alcuni testi imprescindibili: Raffaele GIRARDI, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento europeo*, Bari, Adriatica, 1989; Jon R. SNYDER, *Writing the scene of speaking: theories of dialogue in the late Italian Renaissance*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1989; Carla FORNO, *Il «libro animato»: teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia, 1992; Virginia COX, *The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts*, Castiglione to Galileo, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; *Poetik des Dialogs: Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*, a c. di Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner, 2004; Eva KUSHNER, *Le dialogue à la Renaissance: histoire et poétique*, Genève, Librairie Droz, 2004; *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit: von der Antike bis zur Aufklärung*, a c. di Klaus W. Hempfer, Anita Traninger, Stuttgart, Franz Steiner, 2010.

2. In merito al successo dei trattati sull'amore, in forma di dialogo cfr. Maiko FAVARO, *L'ospite preziosa. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, a cui rimando anche per la bibliografia pregressa, insieme al fondamentale contributo di Mario Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, in Id., *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 57-100.

3. Cfr. V. Cox, *The Renaissance dialogue*, cit., pp. 5-8.

4. Sul poligrafo veneto resta ancora imprescindibile lo studio complessivo di Lucia NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova, Antenore, 1992; per un inquadramento generale della sua biografia si veda la voce di Claudio MUTINI per il *DBI*, IX (1967), pp. 779-781. Affondi più aggiornati sulle sue opere sono forniti, per il *Raverta*, da Vincenzo D'AMELJ

che viene impresso da Gabriele Giolito nel 1544,⁵ a un anno di distanza dal *Dialogo amoroso*,⁶ primo tentativo – quasi abbozzo – di trattazione degli argomenti affrontati poi nell'opera edita l'anno successivo. I due dialoghi sono intesi dall'autore bassanese quasi come elegante attestazione della volontà di appartenere al mondo culturale della Serenissima; vedono la luce, infatti, negli anni in cui Betussi si trasferisce a Venezia e rapidamente si lega agli intellettuali più in vista della città lagunare. I due trattati sull'amore sono volti, pertanto, a dar prova delle sue competenze letterarie; e non stupisce dunque se essi esibiscono un articolato palinsesto di riferimenti a opere altrui e una spiccata componente meta-letteraria, nonché una ramificata serie di riferimenti a personaggi più o meno autorevoli per la cultura e la società veneziana. In particolare nel *Raverta*, anche per la maggiore compiutezza, i conversari sull'amore che vedono per protagonisti Ottaviano della Rovere, detto appunto il Raverta,⁷ la poetessa/cortigiana Franceschina Baffo⁸ e il poligrafo piacentino Lodovico Domenichi,⁹ si legano a doppio filo con continue allegazioni da testi letterari e offrono una interessante rappresentazione dell'immaginario che si crea intorno alla lettura nel genere dialogico cinquecentesco.¹⁰ Nell'opera del bassanese degli 'atti di lettura' occupano infatti sia l'*incipit* sia lo snodo tra la prima e la seconda parte del dialogo, vero e proprio spartiacque tra una trattazione più teorica e raffinata dell'amore e una più concreta esposizione della sua fenomenologia. Inoltre, nel dialogo si fa continuo riferimento alla lettura di testi volti a suffragare, o talvolta confutare, le argomentazioni dei tre protagonisti. Betussi sembra attingere principalmente da quattro distinte categorie di *auctoritates*, che rispondono a differenti finalità. In primo luogo vengono menzionate, esplicitamente o implicitamente, le opere coeve di maggior rilievo per la trattatistica amorosa (di Leone Ebreo, Bembo, Speroni e Piccolomini), per esibire con chiarezza i modelli ai quali ci si ispira; seguono poi numerosi riferimenti alle tre massime autorità della letteratura volgare (Dante, Petrarca e Boccaccio),¹¹ che assolvono funzioni differenti all'interno delle tesi sostenute dai dialoganti;

MELODIA, *Il dialogo d'amore e il personaggio Lodovico Domenichi nel Raverta del Betussi*, in «Humanistica», II/1-2 (2007), pp. 117-126 e, per *Le Immagini del tempio di Giovanna d'Aragona*, da Federica PICH, *Con la propria mia voce parli. Literary genres, portraits and voices in Giuseppe Betussi's Immagini del tempio (1556)*, in «Italian Studies», LXIX/1 (2014), pp. 51-74.

5. *Il Raverta, dialogo di messer GIUSEPPE BETUSSI, nel quale si ragiona d'amore, et degli effetti suoi*, In Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1544 (CNCE 5670).

6. *Dialogo amoroso di messer GIUSEPPE BETUSSI*, In Venetia [Andrea Arrivabene], al segno del Pozzo, 1543 (CNCE 5669). Su questo primo dialogo betussiano cfr. L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, cit., pp. 9-20.

7. Sul della Rovere cfr. *ivi*, pp. 21-23 e la voce di Massimo Carlo GIANNINI per il *DBI*, LXXXVI (2016), pp. 619-623.

8. Su di lei si veda la voce di Claudio MUTINI per il *DBI*, V (1963), p. 163; sulle sue rime Giuseppe BIANCHINI, *Franceschina Baffo, rimatrice veneziana del secolo XVI*, Verona, Fratelli Drucker, 1896 e Virginia Cox, *Womens writing in Italy: 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, *ad indicem*.

9. La bibliografia sul Domenichi negli ultimi anni ha registrato un rapido aumento, per un quadro generale degli studi sulla sua opera di traduttore, collaboratore editoriale e autore di testi propri, rimando alla bibliografia allestita da Enrico Garavelli e accessibile sul sito <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/domenichi.pdf>, da integrare adesso con la special issue *Lodovico Domenichi (1515-1564) curatore editoriale, volgarizzatore e storiografo*, a c. di Enrico Garavelli, in «Bollettino storico piacentino», C/1 (2015).

10. Su tale aspetto mi sia consentito rimandare a un primo inquadramento della questione contenuto in Giovanna RIZZARELLI, *Leggere dialogando. La lettura come esperienza collettiva nei dialoghi cinquecenteschi*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a c. di Giovanna Rizzarelli e Cristina Savettieri, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 93-117.

11. Sulla presenza di Petrarca nei trattati sull'amore si veda ancora M. FAVARO, *L'ospite preziosa*, cit.. Come segnalato da L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, cit., pp. 27-29, Dante è citato dieci volte, soprattutto nella prima parte del dialogo, Petrarca dodici volte e Boccaccio ben diciannove volte, con una chiara predilezione per la IV giornata

alle Tre Corone si affiancano – anche se con una presenza più discreta – i classici antichi, intesi quasi a rendere manifesta una perfetta continuità tra letteratura antica e moderna;¹² e infine vengono inclusi, spesso letti o recitati sulla scena del dialogo, i testi di alcuni sodali del poligrafo veneto, volti a esporre la solida rete amicale sulla quale egli sta costruendo la propria immagine pubblica. Ai riferimenti più strettamente letterari si sommano poi alcune narrazioni che stanno al confine tra realtà e finzione, tra cronaca e favola; anche questi innesti di carattere ibrido sul tessuto dialogico vero e proprio sembrano molto prossimi all'uso che viene fatto da Betussi di liriche, novelle e lettere. Tuttavia, a fronte della consistente connotazione meta-letteraria del dialogo, va registrato un atteggiamento – almeno in apparenza – ambivalente nei confronti della lettura e della letteratura, che per essere meglio compreso merita di essere analizzato più da vicino, come si proverà a fare in queste pagine.

2. «Benché cosa dir non si possa, che detta non sia prima»

Betussi costruisce l'esordio del dialogo riscrivendo un innesco topico per il genere dialogico, cioè il *tòpos* della visita,¹³ e introducendovi una variante significativa. La scena iniziale si apre con Raverta che porge i suoi omaggi a Franceschina Baffo e il suo arrivo corrisponde con l'interruzione della lettura alla quale la donna si stava dedicando:

RAVERTA. [...] Ma duolmi d'aver turbato la quiete vostra, che, per quanto io veggio, voi *ragionavate con qualche bello ed utile libro*.

BAFFA. Turbato voi non m'avete, perché *m'è più caro il vedere e ragionare con esso voi, che quanti libri io potessi e leggere ed udire*; conciosiaché da voi sempre io posso imparare alcuna cosa, il che d'ogni tempo nei libri non m'incontra: i quali, come ch'io legga ed intenda (che, s'altramente fosse, sarebbe uno sprezzargli), nondimeno molte volte *mi restano dei dubbi* e degli argomenti ch'io soglio fare irresoluti, *la qual cosa, ragionando co' pari vostri, non mi può intravenire*. E pure ora a questo termine io mi ritrovava, mentre io era tutta rivolta con l'animo a considerare la diffinizione data ad Amore da Leone ebreo, la quale molto mi piace per quel poco che con l'ingegno mio io posso discorrere. Ma, rivolgendo di molti libri, non m'è per anco venuto fatto di ritrovare una diffinizione d'Amore che serva in generale; onde a miglior tempo non potevate giungere, *poiché da voi son certa di rimanere intieramente sodisfatta*. (R, pp. 3-4)

del *Decameron*. In merito al *Centonovelle* e alla sua presenza nei trattati sull'amore cfr. la ricca carrellata fornita da Maiko FAVARO, *Boccaccio nella trattatistica amorosa del Cinquecento e di primo Seicento*, in «Nuova Rivista di letteratura italiana», XII/1-2 (2009), pp. 9-29. Sul fronte della letteratura volgare, all'interno del dialogo vengono menzionate – con minore frequenza – anche opere di Sannazaro, Castiglione, Ariosto, Trissino, Bembo, Caro, Speroni, Gottifredi e Doni.

12. Tra i classici antichi vengono menzionati: Omero, Virgilio, Ovidio, Tibullo, Lucrezio e Luciano. La loro ridotta presenza viene giustificata all'interno del dialogo dalla minore competenza e conoscenza del latino da parte di Franceschina Baffo. In tal modo Betussi esplicita anche a quale pubblico egli intende rivolgersi, connotato dal punto di vista del genere e dell'estrazione sociale. Cfr. R, p. 71: «DOMENICHI. [...] Vi potrei anco addurre santo Agostino, che medesimamente lo dimostra ed apertamente lo dice, e Virgilio che dice la femina essere cosa varia e mutabile. BAFFA. Che ho da fare io di questo altro poeta, che poco l'intendo? *E Dio sa se così dice! Parlatemi de' volgari, e lasciate i latini da parte*». Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione dell'opera di Betussi fornita da Giuseppe Zonta, *Il Raverta*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a c. di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1990, pp. 3-150, che sin d'ora verrà indicata con la sigla R. In assenza di diverse indicazioni tutti i corsivi andranno intesi come miei.

13. In merito alla visita come *incipit* tipico per i dialoghi cfr. C. FORNO, *Il «libro animato»*, cit., pp. 272-276.

Il dialogo che sta per avere inizio viene descritto, dunque, come un sostitutivo dell'esperienza di lettura; e benché il rapporto con i libri sia paragonato da Raverta a un dialogo («ragionavate con qualche bello ed utile libro»),¹⁴ la poetessa si lamenta della impossibilità di interloquire realmente con la carta stampata, che lascia spesso irrisolti i dubbi dei lettori. Per questa ragione l'arrivo del gradito ospite è quasi provvidenziale, perché il dialogo provvede a emendare il difetto comunicativo lamentato dalla donna («m'è più caro il vedere e ragionare con esso voi, che quanti libri io potessi e leggere ed udire»)¹⁵ e a rendere più eloquenti i libri che sia Baffo sia Raverta considerano fondamentali per parlare di Amore. Non a caso il volume che la cortigiana sta leggendo è un'opera centrale per la trattatistica amorosa e in particolare per questo testo: i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo.¹⁶ Baffo dichiara di apprezzare la descrizione fornita da questo autore, ma di non aver trovato ancora una definizione generale dell'amore e di confidare nell'amico e ospite per ottenerla. Tuttavia, Raverta – quasi incurante della premessa della donna – si serve proprio della definizione che di Amore viene fornita nel dialogo di Leone Ebreo, e gran parte delle sue affermazioni vengono riprese dalla medesima fonte: «RAVERTA. Amore è uno affetto volontario di partecipare o di essere fatto partecipe della cosa conosciuta, stimata bella» (R, p. 8). Nei *Dialoghi d'amore* si legge infatti:

FILONE. Non è così facile diffinire l'amore e il desiderio con diffinizione accomodata a tutte sue spezie, come ti pare; ché la natura d'essi diversamente si truova in ciascuno di loro; né si legge gli antichi filosofi averli dato così ampla diffinizione. Niente di manco, per quello che secondo la presente narrazione mi consuona, è diffinire che cosa sia affetto volontario de l'essere o di avere la cosa stimata buona che manca, e di diffinire l'amore, che è affetto volontario di fruire con unione la cosa stimata buona. E da queste diffinizioni conoscerai non solamente la differenza di tali affetti de la volontà (ché l'uno, come t'ho detto, è di fruire la cosa con unione, e l'altro de l'essere o di averla), ma ancora vedrai, per quelle, il desiderio essere de le cose che mancano; niente di manco l'amore può essere di quelle che si hanno e ancor di quelle che non si hanno;

14. Sulla lettura quale forma di dialogo, immagine ricorrente nella cultura umanistica e rinascimentale da Petrarca a Tasso, cfr. Lina BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 11-26.

15. La risposta ricorda la tesi esposta nel *Fedro* (275c-d): «La scrittura ha una strana qualità, simile veramente a quella della pittura. I prodotti della pittura ci stanno davanti come se vivessero; ma se domandi loro qualcosa, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano i discorsi. [...] Una volta che sia messo per iscritto, ogni discorso si rivolge a tutti, tanto a chi l'intende quanto a chi non se ne fa nulla [...]; esso da solo non può difendersi né aiutarsi» (trad. it. di Piero Pucci, Bari, Laterza, 1998, p. 119). La poetessa inoltre dà come opzioni possibili sia la lettura che l'ascolto dei libri, fornendo una chiara testimonianza di un doppio canale di fruizione della parola scritta persistente ancora nel corso del Cinquecento.

16. Yehudah Abrabanel (Leone Ebreo), medico e filosofo, fu assai noto soprattutto per i suoi *Dialoghi d'amore*, apparsi integralmente per la prima volta postumi a Roma nel 1535. Su di lui l'interesse critico di recente si è molto rinnovato, incoraggiando anche meritorie edizioni della sua opera (vd. LEONE EBREO, *Dialoghi d'amore*, a c. di Delfina Giovanozzi, Roma-Bari, Laterza, 2008). Cfr. Marco ARIANI, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984; Carlo DIONISOTTI, *Appunti su Leone Ebreo* (1959), in *Id.*, *Scritti di storia della letteratura italiana 1935-1962*, a c. di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 315-332; Rossella PESCATORI, *I Dialoghi d'amore di Leone Ebreo: una nuova traduzione in inglese*, in «Bruniana & Campanelliana», XIV/2 (2008), pp. 495-508; James W. NELSON NOVOA, *Appunti sulla genesi redazionale dei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo alla luce della critica testuale attuale e la tradizione manoscritta del suo terzo dialogo*, in «Quaderni d'italianistica», XXX/1 (2008), pp. 45-66; e Delfina GIOVANOZZI, *I libri di maestro Leone. Note sulla recente edizione dei Dialoghi d'amore*, in «Bruniana & Campanelliana», XIV/2 (2008), pp. 449-459.

perché il fruire con unione può essere affetto de la volontà, così ne le cose che ci mancano, come in quelle che aviamo; perché tal affezione non presuppone abito né mancamento alcuno, anzi è comune a tutti due.¹⁷

Importa notare che Ottaviano della Rovere si era già espresso sul desiderio nell'esordio del suo discorso, in quel caso creando un riconoscibile riferimento intertestuale a un altro autorevole trattato sull'amore, ossia gli *Asolani* di Bembo:

RAVERTA. Alcuni vogliono che *Amore in generale sia desiderio*: se questo affermaremo, non vi si conterrà lo amore che noi portiamo alle cose che possediamo, perciocché desiderio è solamente delle cose che non si posseggono. Onde, se l'amore fosse sempre desiderio, resterebbe che fosse amore, prima che si avesse la cosa desiderata; e, avendola, se amore fosse desiderio, non sarebbe più amore. E però meglio parmi che, in luogo di questo «desiderio», v'abbiamo da porre «affetto volontario». (R, p. 6)

La posizione espressa sul desiderio sembra, infatti, tener conto di quanto sostiene Leone Ebreo, ma certamente doveva ricordare ai lettori cinquecenteschi anche le argomentazioni dell'eremita nel Terzo libro degli *Asolani*, volte a confutare la convinzione di una perfetta corrispondenza tra Amore e desiderio sostenuta da Lavinello:

Et a'ffine che tu in errore non istij di ciò che detto hai, che *Amore et disidero sono quello stesso*, io ti dico che egli nel vero non è così. Ma veggasi prima che cosa in noi o pure che parte di noi è Amore; dapoi, che egli non sia disidero, ti farò chiaro. [...] Nasce adunque amore, Lavinello, et creasi nella guisa che tu hai veduto, et è in noi o di noi quella parte, che tu intendi. Hora che egli non sia disidero in questo modo potrai vedere. Perciò che bene è vero che disiderar cosa per noi non si può, che non s'ami, ma non perciò ne viene che non s'ami cosa, che non si disideri altresì; *perciò che se n'amano molte et non si disiderano, et ciò sono tutte quelle che si posseggono*; ché, tosto che noi alcuna cosa possediamo, a noi manca di lei il disidero in quella parte che noi la possediamo, et in luogo di lui sorge et sottentra il piacere. Ché altri non disidera quello che egli ha, ma egli se ne diletta godendone; et tuttavia egli l'ama et hallo caro vie più che prima [...].¹⁸

Proprio come nel dialogo di Bembo, Raverta sottolinea che si ama anche ciò che non si desidera più, poiché è già in nostro possesso; ed è dunque necessario rifuggire da questa semplicistica equazione tra i due sentimenti.

La rete di allusioni a grandi trattati sull'Amore è però ben più articolata; come emerge anche quando, ricorrendo al *tòpos modestiae*, Ottaviano sciorina l'elenco dei *best-sellers* del genere, con i quali afferma di non poter competere:

RAVERTA. Se dall'opre di quello *ebreo* che si divinamente n'ha scritto, dai bellissimi dialoghi dell'*eccellentissimo Sperone* e da quelle del *dottissimo Piccoluomini, libri a voi famigliarissimi*, voi

17. LEONE EBREO, *Dialoghi d'amore*, cit., pp. 14-15.

18. Pietro BEMBO, *Gli Asolani*, edizione critica a c. di Giorgio Dilemmi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991, libro III, cap. XIII, 20-54, pp. 332-333.

non rimanete contenta, molto meno di me v'appagherete voi. Onde, signora Francesca, molto m'incresce non potervi servire.

BAFFA. Egli è vero ch'io mi chiamo più che sodisfatta di quanto egli ed altri n'hanno scritto; ma, perché aspetto oggi il Campesano, il quale, se tutte le promesse sono debiti, è mio debitore di raguagliarmi di molte cose d'intorno d'Amore ed in generale di diffinirmelo, desidero intendere *alcuna cosa di momento* in questa materia *per potermi opporre alle sue ragioni, accioché di leggiero e senza contesa avere non passino le sue dimostrazioni.* (R, p. 4)

L'interlocutrice femminile, come il suo ospite, non ha familiarità soltanto con l'opera di Leone Ebreo, ma domina perfettamente altri due capisaldi della biblioteca sull'argomento: i dialoghi di Speroni e le opere di Piccolomini.¹⁹ Dunque la menzione dei due autori serve a comprovare la competenza della donna in quanto lettrice aggiornata e accorta dei testi di riferimento sull'Amore. Tuttavia, se non la soddisfano i più grandi scritti coevi sull'argomento, il Raverta si confessa in difficoltà nel riuscire a trovare una descrizione più puntuale e convincente. Da questo scambio di battute emerge, inoltre, che il dialogo viene inteso come uno strumento per giungere a una comprensione più profonda dell'Amore, ma anche per affilare le armi per altre conversazioni. I ragionamenti che devono aver luogo tra Baffo, Raverta e Domenichi (che intanto ha raggiunto i primi due interlocutori) è una sorta di palestra nella quale la donna dice di volersi preparare per affrontare poi la conversazione con un altro ospite, Alessandro Campesano.²⁰ Secondo uno schema consueto per il dialogo di impronta platonica, Baffo sostiene la necessità di un contraddittorio e di una contrapposizione dialettica per mettere meglio a fuoco la verità: «Nondimeno, recando sempre alcuna cosa in contrario, talora si viene più facilmente a ritrovare la verità» (R, p. 4). In tal senso, l'interlocutrice femminile²¹ lungo tutto il dialogo si mostra spesso in disaccordo con i due personaggi maschili e guida gran parte dei ragionamenti ponendo numerosi quesiti sull'Amore e le sue manifestazioni.²² D'altra parte anche la figura di Domenichi viene esplicitamente presentata come quella di un antagonista, in senso costruttivo e tipico del genere, rispetto a Raverta.²³

19. Non si dimentichi che Piccolomini è l'autore del *Dialogo della bella creanza delle donne*, noto come *La Raffaella* (1539), opera di grande successo (anche se molto criticata per la sua irriverenza), che era destinata in modo specifico al pubblico delle lettrici. Sulla fortuna di questo dialogo cfr. Concetta MENNA SCOGNAMIGLIO, *Il percorso del «Dialogo de la bella creanza delle donne» in Italia e in Francia*, in *Lingua, cultura e testo: miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, a c. di Giuseppe Bernardelli, Enrica Galazzi, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 817-829; Francesco SBERLATI, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia. Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, Florence, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 1997, pp. 143-148 e Sandra PLASTINA, *Politica amorosa e governo delle donne nella «Raffaella» di Alessandro Piccolomini*, in «Bruniana & Campanelliana», XII/1 (2006), pp. 81-94.

20. Noti sono i rapporti che legarono il Betussi al Campesano, suo amico e sostenitore, cfr. L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, cit., ad indicem.

21. Sul ruolo delle donne nei dialoghi del Cinquecento si veda Virginia Cox, *Seen but not Heard: the Role of Women Speakers in Cinquecento Literary Dialogue*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. by Letizia Panizza, Oxford, Legenda, 2000, pp. 385-440 e Maiko FAVARO, *Sul ruolo della donna nei dialoghi del '500: il «Ragionamento della Signora Amorosa» (1569) di Gasparo Boschini*, in «Quaderno di Italianistica 2013», a c. della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2013, pp. 7-32.

22. L'opera di Betussi presenta infatti numerose tangenze con il genere delle questioni d'amore e in particolar modo con il IV libro del *Filocolo* di Boccaccio, cfr. L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, cit., pp. 26-27.

23. «BAFFA. Sarà buono incominciare. Ma eccovi quanto la sorte ci si mostra favorevole. Vedete come più a tempo non poteva venire il nostro messer Lodovico; onde egli, benché non abbiate bisogno d'aiuto, potrà, dandovi agio di riposare

Con la medesima finalità euristica vengono citate le testimonianze letterarie più diverse, coinvolte dunque nella ricerca dialettica della verità. Il rapporto con i libri e con la letteratura non è, difatti, confinato soltanto all'esordio del dialogo: tutta l'opera è costruita da Betussi attraverso una ramificata serie di allusioni intertestuali, che spaziano dai testi di riferimento per la trattatistica sull'Amore, già ricordati, a una caleidoscopica congerie di altre scritture riferite attraverso l'allusione alla lettura o alla recitazione a memoria. Il dialogo in tal modo si trasforma in una biblioteca ideale e virtuale, all'interno della quale i tre interlocutori selezionano i testi che maggiormente si prestano a sostenere o confutare le proprie e altrui tesi. Pertanto i libri inclusi in questa straordinaria raccolta si animano e si fanno più eloquenti in virtù della triangolazione comunicativa che viene a crearsi nello scambio dialogico. Tale operazione di rivitalizzazione e riattivazione della letteratura precedente forse si spiega meglio alla luce di una delle battute del dialogante eponimo. All'ennesima manifestazione di riluttanza e modestia da parte di Ottaviano della Rovere, il quale si augura che la conversazione non venga divulgata per non incorrere in «infinito biasimo», Baffo replica: «Perché così in infinito biasimo? Non sète ancora voi atti a dire delle cose utili e non più dette d'altri? RAVERTA. Ci sforzaremos, benché cosa dir non si possa, che detta non sia prima» (R, p. 49). La posizione di Betussi, che qui viene attribuita a Raverta, denuncia la difficoltà di trovare degli argomenti profondamente originali, o meglio nasconde l'ammissione dell'impossibilità di dire cosa «che detta non sia prima». Tale affermazione ricorda molto da vicino le tesi sostenute, in più occasioni, da un sodale del bassanese, menzionato spesso in questo dialogo, ovvero Anton Francesco Doni.

MOSCHINO. *Quel che si dice oggi è stato detto molte volte; perché coloro che sono stati inanzi a noi, hanno avuto i medesimi umori più e più volte, per esser, questa materia dell'uomo, d'una medesima sustanza, sapore, e aver dentro tutto quello, in questi spiriti, che tutti gli altri spiriti hanno avuto. Onde vengo a concludere che tutto quello che si scrive è stato detto e quello che s'imagina è stato imaginato.*²⁴

L'autore fiorentino, in più luoghi delle sue opere, ammette e quasi teorizza l'impossibilità di allontanarsi da quanto già detto in passato, e più in generale di creare in ogni campo dell'arte, immaginare ciò che non è già stato immaginato.²⁵ Questa convinzione corrisponde in Doni a una precisa concezione della storia, secondo la quale all'idea di un progresso lineare, tipico della cultura umanistica, si sostituisce una visione circolare del tempo, che contempla la ripetizione degli eventi, dettata dall'immutabilità della natura umana. A questa concezione del tempo corrisponde una teoria estetica che stravolge il si-

talora, dirne la parte sua, confermando ed impugnando le vostre ragioni» (R, p. 5). Sul ruolo di Domenichi all'interno del dialogo rimando ancora a V. D'AMELJ MELODIA, *Il dialogo d'amore e il personaggio Lodovico Domenichi nel Raverta del Betussi*, cit..

24. Anton Francesco DONI, *I Marmi*, edizione critica e commento a c. di Carlo Alberto Giroto e Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017, p. 73 e nota 327. Una considerazione assai simile si trova, ad esempio, anche in Anton Francesco DONI, *La libreria*, a c. di Vanni Bramanti, Milano, Longanesi, 1972, p. 246.

25. Cfr. Massimiliano ROSSI, *Artisti e discorsi sull'arte nei 'Marmi'*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, generi e le arti*, a c. di Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2012, pp. 311-329: spec. pp. 314-317.

gnificato dell'*imitatio* classicista, professando invece una inesauribile ricombinazione della letteratura del passato.²⁶ Il Betussi del *Raverta* non sembra distante dalle posizioni doniane e la ricombinazione di citazioni, allusioni e riscritture di segmenti testuali altrui e appartenenti a generi differenti incarna perfettamente l'idea di una letteratura che scaturisce, quasi inevitabilmente, da altra letteratura.

Le dichiarazioni esplicite sull'attività letteraria e sui letterati non si limitano a questa perentoria affermazione di ineludibile ripetizione di quanto già detto in passato. Le numerose citazioni che arricchiscono soprattutto le battute dei due dialoganti maschili suscitano commenti non sempre lusinghieri nei confronti dei poeti da parte della loro ospite. Proprio in ragione di una esplicita accusa contro le donne, tacciate da Domenichi di essere incostanti e leggere, biasimo suffragato da prove attinte dalla letteratura, Baffo si difende mettendo in discussione la credibilità dei poeti: «BAFFA. Lasciate, di grazia, star tanti poeti, perché, volendo coprire il difetto, ch'è in loro, d'instabilità, l'attribuiscono a noi donne» (R, p. 71).

Domenichi non si rassegna, in un primo momento, a questo attacco alla credibilità dei poeti e rincara la sua asserzione menzionando altri due esempi letterari notissimi che attestano la volubilità muliebre: Doralice e Alatiel. I due personaggi femminili sono, difatti, quanto di meglio la letteratura abbia saputo partorire per rendere memorabile e innegabile l'incostanza delle donne:

DOMENICHI. Avete il torto, che, a conoscere quanto voi siate instabili e leggere, togliete l'esempio di Doralice che tanto mostrava amare Rodomonte, e poi, a più d'una prova, Mandricardo. Onde il divino Ariosto dice che, morto ch'ebbe Ruggiero il tartaro, se lo illustre giovane l'avesse richiesta, che l'avrebbe accettato; tali erano i meriti suoi. Perché sempre instabilmente amano, e, quando veggono uno che le piaccia, mutano pensieri. Vedete anco la mutazione ed instabilità della figliuola del soldano di Babilonia che fu poi moglie, polcella di nove uomini, del re del Garbo nel Boccaccio; e d'altre infinite. (R, p. 72)

La bella Doralice e la figlia del sultano di Babilonia divengono prove tangibili della instabile natura delle donne, comprovano un dato di realtà, pur avendo una evidente natura fittizia. Nonostante questo manifesto paradosso, gran parte delle citazioni letterarie è intesa nel dialogo a sostenere la veridicità di taluni aspetti legati alle relazioni amorose e si sostituisce alla menzione di esperienze reali. Tuttavia, in questa circostanza – come anche altrove – la perfetta sovrapposibilità tra letteratura, esperienza e verità sembra vacillare sotto i colpi delle obiezioni di Franceschina Baffo ma anche per bocca dello stesso Domenichi. La poetessa si oppone subito alla validità dei due esempi, denunciandone lo statuto

26. In merito a questo aspetto del pensiero doniano si vedano almeno Giorgio MASI, «*Quelle discordanze sì perfette*». *Anton Francesco Doni 1551-1553*, in «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», LIII, n.s. XXXIX (1988), pp. 9-112: 16-18; Franco PIGNATTI, *Pratica e ideologia del plagio nelle raccolte facete e apoftegmatice*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a c. di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni editore, 1998, pp. 323-345: 336-345; Paolo CHERCHI, *Le concordanze delle istorie* (2002), in *Id.*, *Ministorie di microgeneri*, a c. di Chiara Fabbian, Alessandro Rebonato e Emanuela Zanotti Carney, Ravenna, Longo, 2003, pp. 49-77; Maria Cristina FIGORILLI, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 113-14; e Maria Pia ELLERO, *Le cronache, i libri e la memoria. Tempo e scrittura nei 'Marmi'*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni*, cit., pp. 207-226.

finzionale; tuttavia, quasi inevitabilmente, finisce per contraddirsi prendendo le difese delle due 'eroine' di Ariosto e Boccaccio, dimenticando dunque che si tratta di invenzioni di romanzi e di novelle.

BAFFA. Che m'importano queste ragioni, che poco o nulla vagliono? *Perché quella è invenzione di romanzi, e queste son novelle.* E poi il buon ferrarese non dice che risolutamente l'avesse fatto, ma dice «forse». Alatiel, perseguitata dalla fortuna, non per instabilità né per voglia, ma per forza fe' della necessità virtù. Sì che, signor Lodovico mio, neanche queste son buone ragioni né saldi argomenti per voi. Ma, se vogliamo citare esempj di favole, vedete se amò Tisbe. *Leggete nelle istorie di Lucrezia, di Porzia e di tante altre, come si vede.* (R, p. 72)

Baffo non si limita però ad appellarsi alle 'istorie' per elencare delle paladine della costanza femminile, ma anche lei ricorre a personaggi letterari e mitologici, da Alcести ad Argia, da Evadne a Laudamia; e infine, come Domenichi fa di continuo, per suffragare la propria tesi cita Petrarca:

BAFFA. [...] Ma invero io la voglio sostener fin ch'io posso. Non fu costante e fida Argia? non fu Evadne? non Laodamia? non la bella asiana Pantea? Dunque fu instabile Penelope, la quale venti anni attese il suo marito? *Specchiatevi in questo esempio*, e poi parlate. Che direte pur di Porzia, di Giulia, così stabili e salde? *Leggete il buon testor degli amorosi detti*, là dove dice: L'altra è Porzia, che 'l ferro al foco affina: quell'altra è Giulia, e duolsi del marito, ch'a la seconda fiamma più s'inchina. (R, p. 73)

Non soltanto la poetessa impiega alcuni versi tratti dal *Trionfo d'amore*²⁷ per avvalorare la difesa della fedeltà muliebre, ma si serve per introdurre la citazione da Petrarca di due elementi che sono quasi formulari nelle battute dei dialoganti maschili, soprattutto del poligrafo piacentino, per inserire le allegazioni letterarie: «leggete» e «specchiatevi». I due verbi assumono una funzione conativa che, da un lato, coinvolge mediante la lettura il testo citato includendolo nello scambio dialogico,²⁸ e, dall'altro, tramuta la letteratura in model-

27. Cfr. *Triumphus Cupidinis*, III, vv. 31-33.

28. «Leggete», ricorre altre sette volte per introdurre esempi letterari volti a supportare la tesi che si sta sostenendo: «Leggete i ritratti del Dressino [Trissino], che vedrete quali proporzioni vi si richiedono», R, p. 11 (su questo passo cfr. F. PICH, *Con la propria mia voce parli*, cit., pp. 64-66); «Leggete il Petrarca in quei tre sonetti: Fiamma dal ciel su le tue trecce piova; ed in quell'altro: L'avara Babilonia ha colmo il sacco; e nel terzo ch'incomincia: Fontana di dolore, albergo d'ira», R, p. 52; «Medesimamente qui dimora di continuo messer Bernardino Daniello da Lucca, di cui, se volete sapere la dottrina, leggete le dottissime opere sue», R, p. 57; «Leggete Dante, là 've parla, nella seconda cantica, in persona di Currado, dicendo: Quando sarai di là da le largh'onde, | di' a Giovanna mia che per me chiami | là, dove agl'innocenti si risponde [...]», R, p. 71; «Leggete nelle istorie di Lucrezia, di Porzia e di tante altre, come si vede», R, p. 72; «Leggete il buon testor degli amorosi detti, là dove dice: L'altra è Porzia, che 'l ferro al foco affina: | quell'altra è Giulia, e duolsi del marito, | ch'a la seconda fiamma più s'inchina», R, p. 72; «Leggetelo e consideratelo quando dice: Breve pertugio dentro da la muda, | la qual per me ha il titol de la fame, | e 'n che convien ancor ch'altrui si chiuda, [...]», R, p. 116; «Leggete quello che fu fatto anticamente a Catone, a Seneca, a Plutarco, a Galeno; quello che avvenne poi a Dante, al Petrarca, al Boccaccio», R, p. 205. Sulla funzione del verbo 'leggere' in questo dialogo, rimando ancora a G. RIZZARELLI, *Leggere dialogando*, cit., pp. 97-102.

lo, in specchio nel quale riflettersi, per distinguere il bene dal male.²⁹

Il ricorso da parte della donna agli stessi stilemi argomentativi impiegati da Domenichi fa sì che quest'ultimo per intervenire nella *querelle des femmes* ne metta in dubbio la validità e a sua volta confuti l'attendibilità dei poeti:

DOMENICHI. *Perché poco dianzi vi allegai tre versi dell'innamorato poeta, voi gli repugnaste; ed ora lo citate a vostro favore: ma sia in bene. Questi essempli vi sono più tosto contrari, perché, additandomegli, venite a render lievi le vostre ragioni. Non sapete, come v'ho detto, che tutte le cose rare si notano per maraviglie e per essempli? E però di queste tali si fa menzione quasi come di miracoli. Ma io non voglio far raccolta d'essempli, di favole e d'istorie; oltreché, quando io volessi, vi potrei far vedere che la moglie d'Ulisse fu tutta il contrario di ciò che si dice, come scrive Licofrone. E però è buona cosa tenersi gli scrittori per amici, che per lo più fanno parere il nero per il bianco. Didone veramente fu pudicissima e moglie d'Iarba, figurato per Sicheo, al quale morto servò intiera fede; nondimeno vedete come prima Ennio e poi Virgilio l'additò per impudica, e' fanno credere tutto il contrario di quello ch'è stato. Tale è la potenza degli scrittori e de' poeti. [...] Son ciance la maggior parte di queste cose: ma, per essere proprio del poeta e del filosofo il vender favole, quel che con più strane invenzioni fa più inusitate chimere, è riputato più savio ed intelligente. E però s'ingegnano a trovar cose sopra natura, cacciando al nero oblio quelle che sono state chiare e vere, conservando quelle che mai non furono.* (R, pp. 73-74)

Prendendo le mosse dall'idea che la poesia tramanda la memoria dei casi più strani ed eccezionali (come le donne fedeli), Domenichi giunge a contestare profondamente l'attendibilità dei poeti che, per ottenere tale eccentricità ed eccezionalità, sono disposti a stravolgere e sovvertire la realtà e a far «parere il bianco per il nero». Anche qui si attiva immediatamente un'altra evidente e riconoscibile memoria letteraria, mediata proprio dall'insistenza del piacentino sulla poesia quale opposto, «contrario», della verità dei fatti. Benché non vi sia una citazione esplicita, sembra quasi che Betussi si diverta a riscrivere i versi, notissimi, di un poeta a lui caro – da poco ricordato da Domenichi – che in uno dei luoghi più memorabili del suo capolavoro si permette di mettere in discussione l'attendibilità della poesia.

Non sì pietoso Enea, né forte Achille
fu, come è fama, né sì fiero Ettore;
e ne son stati e mille e mille e mille
che lor si puon con verità anteporre:
ma i donati palazzi e le gran ville
dai descendenti lor, gli ha fatto porre

29. «Specchiatevi» occorre altre due volte nel dialogo nelle battute di Raverta e Domenichi: «La quale [la gelosia] quanto malvagia sia, *specchiatevi* in Procri, ch'a se medesima procacciò la morte, poiché vanamente di Cefalo diventò gelosa» (R, p. 100); «*Specchiatevi* nel certaldese, nella novella dello "scolare", dove si vede come madonna Elena ne fu trattata, quando egli, sdegnato forte verso di lei, il lungo e fervente amore portatole subitamente in crudo ed acerbo odio trasmutò» (R, p. 135). Entrambi gli interlocutori maschili si servono della metafora della specchio per alludere a comportamenti virtuosi da seguire: «RAVERTA. Anzi perch'io vi sono più che molto tenuto, *essendo voi specchio delle rare e virtuose donne*» (R, p. 3); «chi brama *specchiarsi* in un vero folgore di battaglia, *si specchi nel coraggioso ed ardito animo suo*» (R, p. 56).

in questi senza fin sublimi onori
da l'onorate man degli scrittori.

Non fu sì santo né benigno Augusto
come la tuba di Virgilio suona.
L'aver avuto in poesia buon gusto
la proscrizione iniqua gli perdona.
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
né sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nimici,
se gli scrittor sapea tenersi amici.

Omero Agamennón vittorioso,
e fe' i Troian parer vili et inertì;
e che Penelopea fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice.

Da l'altra parte odi che fama lascia
Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico;
che riputata viene una bagascia,
solo perché Maron non le fu amico.
(OF, XXXV, 25-28, vv. 1-4)

La battuta di Domenichi, a dispetto del modo in cui egli si serve della letteratura lungo tutto il dialogo, fa risuonare le parole di San Giovanni nel canto XXXV del *Furioso* e il suo invito a convertire «tutta al contrario l'istoria» per ottenere una visione più precisa della verità. Inoltre, come Ariosto, Betussi insiste sulla necessità di procacciarsi, per godere di buona fama, l'amicizia dei poeti, nelle mani dei quali viene lasciata la possibilità di sottrarre all'oblio il ricordo degli esseri umani. Dunque perfino nel luogo in cui mira a incrinare la veridicità della letteratura l'autore del *Raverta* sembra volersi affidare all'allusione a uno dei luoghi poetici più riconoscibili per i lettori a lui contemporanei in merito al rapporto tra letteratura e verità: dovendo dir male dei poeti, Betussi non sembra poter fare a meno di rimandare alle parole di un altro poeta, a conferma dunque che «quel che si dice è detto e dirassi ancora».

3. «Specchiatevi nel certaldese»

Nonostante la scarsa affidabilità dei poeti denunciata da Domenichi e lo scetticismo di Francesca Baffo nei confronti dell'esperienza fittizia fornita dagli esempi letterari, nel dialogo non si rinuncia a una fittissima rete di rimandi intertestuali. Secondo una prassi

consolidata nella trattatistica sull'amore, si 'dialoga' in maniera preponderante con Dante, Petrarca e Boccaccio. Il *Raverta* spicca per il ricorso macroscopico a citazioni dalle Tre Corone: i classici moderni per eccellenza della letteratura volgare divengono imprescindibili per definire e raggiungere la verità, della quale Baffo si dice alla ricerca proprio in virtù della conversazione. Le citazioni tratte dalle tre *auctoritates* toscane sono orientate a rispondere a esigenze e finalità diverse, che mostrano una differente interpretazione e gradimento delle opere menzionate. Con una minore frequenza Betussi si giova dei versi danteschi, che contano soltanto dieci occorrenze all'interno del dialogo, concentrate soprattutto nella prima parte. La presenza di Dante, anche se contenuta, ben si spiega alla luce dei contatti del bassanese con il *milieu* padovano, con l'Accademia degli Infiammati e con Sperone Speroni.³⁰ Nella sezione iniziale del dialogo, affidata principalmente a Raverta, futuro vescovo di Terracina, Dante si presta a rendere meno oscuri alcuni concetti dottrinali che riguardano la Trinità e la bellezza divina.³¹ Dinanzi a questioni che sono note per la loro ineffabilità, Ottaviano seleziona i versi del poeta che meglio ha saputo dar forma a ciò che è indicibile:

Perché *ben dice Dante* come si resta e si diventa, quando si giunge dinanzi a quel vero principio, mezzo e fine di tutte le cose, nell'ultima cantica:

A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta.
Però che 'l ben, ch'è del voler obietto,
tutto s'accoglie in lei; e fuor di quella
è defettivo ciò che lì è perfetto. (R, p. 44)

Anche le parole dell'Alighieri si sostituiscono, pertanto, a delle esperienze dirette ma riguardanti un ambito che supera i limiti del reale per giungere alla sfera del soprannaturale. La *Commedia* sembra essere intesa e impiegata come testimonianza attendibile in merito a questioni sulle quali mancano altre prove: prima fra tutte, la condizione delle anime nel mondo ultraterreno:

Perché la pena infernale non è altro che vedersi privo della vera ed eterna luce: onde tale e tanto è il dolore, che supplicio maggiore a quella non si può agguagliare. *Però dice Dante* nel *Purgatorio*, parlando dell'inferno:
Loco è là giù non tristo da martiri,

30. Secondo quanto ricostruito da L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, cit., p. 8, si hanno notizie della presenza di Betussi a Padova tra il 1541-'42, dove diviene segretario di Priore Salviati. Qui stringe amicizia con Alessandro Campesano e Speroni che lo introduce all'Accademia degli Infiammati.

31. R, p. 40: «Al primo s'attribuisce la potenza del Padre, al secondo la sapienza del Figliuolo, i quali due, fatti uno, partoriscono lo Amore, cioè lo Spirito santo; il quale misterio è impossibile dichiararsi da lingua umana, e meglio si comprende nell'anima e nella mente spiritualmente, perché questi sono tre in uno, *si come di ciò parla Dante* dicendo: Nel su' profondo vidi che s'interna, | legato con amore in un volume, | ciò che per l'universo si squaterna: | sostanza, ed accidente, e lor costume, | tutti conflati insieme per tal modo, | che ciò ch'io dico è un semplice lume».

ma di tenebre solo; ove i lamenti
non sonan come guai, ma son sospiri. (R, p. 46)

La lettura e la memoria letteraria qui si rivelano quali strumenti imprescindibili per dare concretezza a ciò che altrimenti rimarrebbe vago e difficile da descrivere, sono controprova di ciò che nessun altro ha saputo esprimere e raccontare in modo più vivido e memorabile.

I versi danteschi tornano a essere utili in chiusura del dialogo proprio per comprovare il valore profetico di sogni e visioni; quasi dunque a trovare nelle stesse parole di Dante le attestazioni del credito che può essere dato alla più nota visione narrata dalla letteratura volgare:

DOMENICHI. Non è dubbio che spesse volte, sognando, si prevegano di molte cose, che poi vengono vere. *Come anco si vede, per esemplo, nell'Inferno di Dante del conte Ugolino, ch'essendo in prigione, sognandosi, vide quella orribil visione, onde vide poi morirsi i figliuoli dinanzi, per la fame astretti a dirgli:*

... Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi; tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia.

BAFFA. Che sogno fu il suo?

DOMENICHI. *Leggetelo e consideratelo* quando dice:

Breve pertugio dentro da la muda,
la qual per me ha il titol de la fame,
e 'n che convien ancor ch'altrui si chiuda,
m'avea mostrato per lo suo forame
più lume già, *quand'ï' feci 'l mal sonno,*
che del futuro mi squarciò il velame.

E ciò che segue, onde narra il sogno e la crudeltà dell'arcivescovo Ruggieri. (R, p. 116)

Qui come altrove, Betussi si riferisce agli esempi letterari e alla loro lettura («Leggete e consideratelo») come strumenti che rendono visibili le argomentazioni dei dialoganti: le parole lette si trasformano in evidenza e hanno la capacità di conferire chiarezza e attendibilità a ciò che si vuol sostenere. Naturalmente anche in questa circostanza Baffo prova ad attenuare il credito che si deve dare ai sogni premonitori o alle visioni, ma la sua opposizione in questo caso è debole, perché l'interlocutrice femminile è pronta ad ammettere che spesso tali premonizioni si trasformano in realtà.³²

Benché «il poeta innamorato», così Domenichi definisce Petrarca, sembrerebbe per ragioni tematiche e quasi di competenza diretta sull'argomento l'autore più idoneo per conversare d'amore, non è a lui che spetta il primato all'interno del tessuto intertestuale del dialogo di Betussi.³³ Petrarca deve infatti accontentarsi di un secondo posto con ben

32. Cfr. R, p. 117: «BAFFA. Alle volte bisogna guardarsi così delle visioni, come dei pronostichi fatti a caso, perché non può nuocere, ma non però dargli fede. Perché anco a caso, che se ne sia cagione, *si veggono spesse volte esser predette delle cose che tornano vere.*».

33. Sul primato che va riconosciuto a Petrarca e in merito alla sua competenza inconfutabile in fatto di amore sono

dodici citazioni. La prima delle numerose allegazioni petrarchesche che impreziosiscono il *Raverta* si trova già all'inizio del dialogo, quando Ottaviano sta definendo la vera bellezza alla quale il vero Amore deve aspirare. Naturalmente tale avvenenza è nascosta all'interno di quella corporea, che, secondo la dottrina neoplatonica, è ombra, prigione e carcere³⁴ di quella «contemplativa e spirituale» (R, pp. 13-14). Bisogna dunque superare l'apparenza della bellezza esteriore per giungere a quella più sublime che riguarda l'anima dell'amato, benché l'una sia il primo strumento per poi accedere alla seconda. A sostegno della tesi che sta perorando *Raverta* ricorre a una citazione petrarchesca, introdotta – come già si diceva – dall'esortazione a leggerne dei versi:

Leggete, se ben mi ricorda, il Petrarca in quella canzone. «Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi», là dove dice:

Tutte le cose, di che 'l mondo è adorno,
uscir buone di man del Mastro eterno:
ma me, che così adentro non discerno,
abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
e s'al vero splendor giamai ritorno
l'occhio non può star fermo;
così l'ha fatto infermo
pur la sua propria colpa.

Sì che vedete che Iddio ha fatto il tutto necessario e buono. Ma infin egli medesimo confessa che si era perduto in questa beltà terrena. Né in altro mai biasimarei il suo amore, che nell'aversi tanto fermato in questa bassa, che non levasse mai gli occhi dell'intelletto a quella celeste. Perché nel vero il suo amore fu onesto, ch'egli si contentò di vedere, di ragionare e di pascere la mente del corpo, dell'armonia e delle bellezze dell'animo di madonna Laura. (R, pp. 14-15)

L'ultima stanza della canzone LXX dei *Rerum vulgarium fragmenta* viene letta e scelta quale esempio dell'effetto che l'avvenenza esteriore può avere e dei rischi che essa distolga dalla vera bellezza: perfino Petrarca si è lasciato distrarre dall'apparenza di Madonna Laura. Baffo, emula di Petrarca, può leggere nel suo volumetto delle *Rime* questi versi e comprendere meglio quanto *Raverta* vuole sostenere. Eppure, se da un lato la debolezza del poeta viene subito perdonata, dall'altro, sin da questa prima occorrenza, l'immagine di Petrarca che emerge dal dialogo sembra presentare qualche incrinatura. Anche Domenichi torna più avanti sull'imperfezione dell'amore nei confronti di Laura, giungendo infine a scusarlo ancora, questa volta in virtù di una citazione dalle *Stanze* di Bembo:

Perché, quantunque l'amore del Petrarca, come egli medesimo in più luoghi confessa, non con-

illuminanti le parole di Tullia d'Aragona nel suo *Della infinità d'amore*: «[...] dicono e fanno tutte quelle cose che di loro scrivono tutti i poeti, e massimamente il Petrarca, al quale niuno si può comparare, né si dee, negli affetti amorosi» (Tullia d'ARAGONA, *Della infinità d'amore*, in *Dialoghi d'amore del Cinquecento*, cit., pp. 185-248: 216). Sul ruolo della poesia petrarchesca e petrarchista nei dialoghi amorosi cfr. ancora M. FAVARO, *L'ospite preziosa*, cit.

34. Cfr. R, p. 17: «RAVERTA. La vera bellezza è rinchiusa in noi, e quello ch' ad ogniuno proprio di fuori appare, è ombra di prigione di bello. Perciòché l'anima è la cosa bellissima ed è rinchiusa in noi, né si può vedere, eccetto che invisibilmente e con l'intelletto».

tenesse in sé quella utilità né bontà né diletto che se gli conveniva, né egli alzasse l'anima intellettuale e spirituale a quella vera bellezza alla quale, per mezzo di quelle di madonna Laura, poteva, ma per lo più avesse riguardo non solamente a quelle dell'animo suo ma anco alle corporee e caduche; se in altro conto non portò seco né utilità né bontà né diletto; almeno fu cagione d'alzare l'intelletto suo, là dove per sé non fora alzato mai: *di maniera che vivono più celebrati e più chiari che mai*. Perché

Questa fe' dolce ragionar Catullo

di Lesbia, e di Corinna il sulmonese,

dice il divinissimo Bembo. Onde Amore è quello che tien desti i sonnacchiosi animi nostri, e leva le menti a cose degne. (R, pp. 27-28)

La citazione dei primi due versi dell'ottava 21 delle *Stanze* rinvia dunque a un passo letterario perfettamente calzante, nel quale non solo si celebra in senso generale l'amore quale fonte di ispirazione della poesia che sottrae all'oblio, ma più nello specifico si elogiano Laura e i versi che ne tramandano la fama.³⁵ Eppure, benché si trovino ottimi argomenti per giustificare l'imperfezione dell'amore di Petrarca e il poeta sia particolarmente caro a Baffo,³⁶ Betussi lo chiama in causa ancora in un altro punto delicato del dialogo, quando si discute se «Amore può esser senza gelosia» (R, p. 100). Raverta si esprime in modo piuttosto deciso a favore di un sentimento che non sia «macchiato da tal pece», dal momento che la gelosia contiene in sé anche dell'odio. E naturalmente, per avvalorare tale tesi, ricorre a un esempio tratto dal mito, nel quale potersi specchiare: «La quale quanto malvagia sia, specchiatevi in Procri, ch' a se medesima procacciò la morte, poichè vanamente di Cefalo diventò gelosa» (R, p. 100). A questo chiarissimo esempio degli effetti nefasti della gelosia la Baffo oppone il suo Petrarca, che «nondimeno se stesso chiama "geloso"». ³⁷ Offre così un'altra occasione a Raverta per sottolineare che l'amore per Laura non fu perfetto e dunque poteva contemplare anche la gelosia, assente nella forma più sublime di questo sentimento:

Poi vi farò conoscere che neanche il Petrarca amò perfettamente, né più oltre s'estese, in quanto che facesse, che alle bellezze dell'animo, come chiaramente in molti luoghi dell'opere sue egli medesimo afferma. Perché dal nostro amor sensuale s'ascende al contemplativo ed al celeste; e questo terreno, chi bene vi s'appiglia, è scala a noi per investigar quello. (R, p. 101)

Dunque viene ribadita per la terza volta l'imperfezione del sentimento descritto da Petrarca e tale insistenza sembra incrinare l'immagine esemplare del «buon testor degli amorosi detti» o meglio marcare una certa distanza tra Betussi e i versi del poeta. I testi petrarcheschi sono senz'altro un repertorio ricchissimo di luoghi citabili e riusabili per parlar d'Amore, ma non godono del primato che il bassanese riserva invece all'opera di

35. Cfr. Pietro BEMBO, *Stanze*, edizione critica a c. di Alessandro Gnocchi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, pp. 46-51.

36. Un'altra citazione petrarchesca viene impiegata da Domenichi per avvalorare l'incostanza femminile, facendo leva sulla familiarità che la poetessa dimostra per questo autore: «DOMENICHI. Non ne voglio altrimenti, perché sarebbero più tosto d'ostinazione che di stabilità. *Ma acquetatevi a quanto ne dice il Petrarca, vostro confidente e loro amicissimo: Femina è cosa mobil per natura*» (R, p. 71).

37. R, p. 101: «BAFFA. Ditemi: il Petrarca non dice egli in certo loco: *Amor e gelosia m'hanno il cor tolto? Amava pur ferrentemente, ed era vero il suo amore; nondimeno se stesso chiama "geloso"*».

Boccaccio, catalogo imprescindibile della fenomenologia amorosa. Al certaldese spetta infatti l'onore del primo posto tra le fonti del dialogo con ben diciannove citazioni esplicite, alle quali vanno aggiunte le molteplici allusioni al lessico boccacciano che costellano molte pagine del dialogo. Benché Betussi attinga sia dal *Filocolo* sia dalla *Fiammetta*, il *Decameron* è senz'altro il testo citato con maggiore frequenza. Entrambe le 'opere minori' di Boccaccio vengono citate letteralmente, ad esempio, per rispondere al quesito «Qual sia maggiore difficoltà: fingere amore non amando, o amando dissimulare di non amare?» (R, p. 60). Raverta non ha dubbi sul fatto che entrambe le operazioni siano difficili, ma per sostenere che la seconda sia impossibile compone un prezioso florilegio boccacciano a partire proprio da una citazione implicita dal *Filocolo*: «Acqua lontana mai non spense fuoco vicino» (R, p. 62).³⁸ La memoria letteraria qui potrebbe confondersi con quella proverbiale, ma certamente la storia di Florio e Biancifiore ben si presta a descrivere la potenza del fuoco d'Amore, che difficilmente si può estinguere con l'acqua della lontananza – come nel caso dei due giovani innamorati³⁹ – e che certamente non può essere celata, come nel caso dell'infelice Fiammetta. Raverta alla prima allusione boccacciana affianca una citazione esplicita dall'*Elegia di madonna Fiammetta*: «come mostra il Boccaccio in persona de la Fiammetta, quando dice: "Pensai che, se da me Amore cacciare non potessi, almeno cauto si reggesse ed occulto nel tristo petto; la qual cosa, quanto sia dura a fare, nessuno il può sapere se no 'l prova. Certo io non credo", e quel che segue» (R, p. 63).⁴⁰ Anche in questo caso Raverta sembra leggere fedelmente il testo e interrompersi quasi bruscamente lì dove altri potranno andare avanti da soli; e, qui come altrove, si serve di Boccaccio che attraverso Fiammetta «mostra» e dimostra la validità della tesi che si vuol sostenere. L'ultimo tassello di questa selezione di luoghi boccacciani proviene dal *Decameron*: «E medesimamente, pur nel certaldese, si legge nella novella del conte d'Anversa: che Giachetto Lamiens, deliberato piuttosto di morire che scoprir l'amor suo, non puoté tanto fare che, ai movimenti interiori, quel valente medico non s'accorgesse lui essere fieramente innamorato della Giannetta» (R, p. 63). La novella del «conte d'Anversa» (*Dec.* II, 8) non viene citata per le vicende che riguardano più direttamente il protagonista principale, ma uno dei coprotagonisti, ovvero la figlia del conte. Per la precisione Raverta menziona la novella per il caso di *aegritudo amoris*⁴¹ che contiene, derivante proprio dalla necessità di dissimulazione di un amore che

38. Cfr. Giovanni BOCCACCIO, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, Milano, A. Mondadori, 1998, II, 9, p. 75: «Oimé, che mai acqua lontana non spense vicino fuoco!».

39. Si noti infatti che Baffo ha appena sostenuto che uno dei modi per dissimulare l'amore è stare lontano dall'amato/a e a questo risponde dunque l'affermazione di Raverta (cfr. R, pp. 61-62). Dunque la poetessa pensa che sia percorribile la stessa via che i genitori di Florio si illudono possa essere risolutiva per estinguere la sua passione per Biancifiore, ossia inviarlo a studiare a Montoro (cfr. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, cit., II, 5-12, pp. 70-81). Pertanto l'allusione è tematicamente assai azzeccata.

40. Cfr. Giovanni BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, introduzione e note di Francesco Erban, Milano, Garzanti, 2005, p. 16.

41. Sull'*amor hereos* in questa novella e in *Dec.* X, 7 si veda Maria Pia ELLERO, *Lisa e l'aegritudo amoris. Desiderio, virtù e fortuna in Decameron, II 8 e X 7*, in *Boccaccio 1313-2013*, a c. di Francesco Ciabattoni, Elsa Filosa, Kristina Olson, Ravenna, Longo Editore, 2015, pp. 187-201; EAD, *L'appetito e il piacere. Fonti e intertesti di 'Decameron', X 7, «Levia Gravia»*, XV-XVI (2013-2014 [ma 2015]), pp. 47-59, a cui si rimanda per la bibliografia progressiva.

viene ritenuto inappropriato per ragioni di disparità sociale.⁴²

Altri due casi di malattia amorosa tratti dal *Decameron* vengono menzionati all'interno di una sezione del dialogo dedicata alle conseguenze estreme dell'amore. La poetessa vuol sapere se «uno amante possa morire per troppo amore» (R, p. 79). Tralasciando le cause fisiologiche e pseudo scientifiche elencate da Domenichi per spiegare come ciò possa accadere,⁴³ la prova di come sia possibile viene ancora da Boccaccio e dalle vicende di Girolamo e Salvestra (*Dec.* IV, 8), menzionati a patto che non vengano considerati «a guisa di novella, ma sì come vero essemplio», o «se non vero, ma verisimile» (R, pp. 81-82). Nel caso di questa novella tragica Betussi non si accontenta, come in quella del conte di Anversa, di descriverne rapidamente i contenuti, ma cita in modo puntuale la descrizione boccacciana della morte di Girolamo, prima, e di Salvestra, poi,⁴⁴ confidando nel potere persuasivo delle parole del certaldese e delle sue vivide rappresentazioni.

Il racconto serve a Domenichi per sostenere che la causa di tale tragedia deriva dalla crudeltà delle donne che recano gli amanti alla morte. A questa affermazione risponde Baffo adducendo due esempi della disumanità maschile. Il primo deriva da una 'lettera-novella' del Doni,⁴⁵ il secondo – presentato come un fatto di cronaca accaduto a Bassano, patria del Betussi – mostra un interessante intarsio di allusioni intertestuali e si conclude con la menzione della novella di Lisa Puccini e di re Pietro (*Dec.* X, 7), leggibile in parte come ipotesto del racconto. Benché l'episodio sia presentato come fatto realmente accaduto, non sembra differire molto dalle narrazioni novellistiche, se non proprio dallo stesso *Decameron*. La fonte di Betussi non è stata ancora rinvenuta, ma il racconto è costellato di reminiscenze letterarie più o meno riconoscibili. La protagonista della vicenda è una «giovane bellissima e graziosissima», la quale si invaghisce di un altrettanto avvenente e «vago giovane»; ella in principio prova – proprio come Giachetto Lamiens – a dissimulare il proprio amore, data la differenza sociale che intercorre tra loro,⁴⁶ ma alla fine, vinta dalla passione, cede e rivela

42. Cfr. *Dec.* II 8, 41-42.

43. Cfr. R, pp. 79-80.

44. Vd. R, pp. 81-82: «E che sia vero, discorrete, non a guisa di novella, ma sì come vero essemplio, il caso di Girolamo e della Salvestra, il quale, "raccolto in un pensiero il lungo amor portatole e la presente durezza di lei e la perdita speranza, deliberò di più non vivere, e ristretti in se gli spiriti, senza alcun motto fare, chiuse le pugna, a lato a lei si morì". [...] Che direte poi della Salvestra? La quale, assalita di subito dolore, sì come dice il Boccaccio, "quel cuore, il quale la lieta fortuna di Girolamo non avea potuto aprire, la misera lo aperse, e l'antiche fiamme risuscitatevi tutte subitamente, mutò in tanta pietà, come ella il viso morto vide, che sotto il mantello chiusa, tra donna e donna mettendosi, non ristette prima che al corpo fu pervenuta; e quivi, mandato fuori uno altissimo strido, sopra il morto giovane si gittò col suo viso, il quale non bagnò di molte lagrime, perciocché prima nol toccò che, come al giovane il dolore la vita avea tolta, così a costei tolse"».

45. La novelle viene raccontata con «quelle istesse compassionevoli parole che me la scrisse il nostro messer Anton Francesco Doni; e però uditela da me come cosa di lui» (cfr. R, pp. 83-86). Effettivamente lo stesso racconto si trova, con minime varianti, in *Lettere d'ANTONFRANCESCO DONI*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1544, cc. LXXXIv-LXXXIIIr; si tratta di un'epistola inviata proprio a Francesca Baffa, ma che ha come fonte le *Attioni e Sentenze del Duca Alessandro* di Alessandro Ceccherelli. Sulla complessa intertestualità della novella cfr. la ricostruzione fornita da Giuseppe Petraglione in Anton Francesco DONI, *Novelle ricavate dalle antiche stampe*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907, pp. 190-191; Patrizia PELLIZZARI, *Le lettere-novelle di Anton Francesco Doni*, in «Filologia e Critica», XXIX/1 (2004), pp. 66-102; e più di recente Fabio NORMANO, *Riscrittura di una novella: Betussi, Doni, Ceccherelli*, in «Bollettino di Italianistica», II (2016), pp. 76-82.

46. «Perché di fare palese questo suo amore ad alcuna terza persona non si fidava né ardiva, sì per essere ella di nobilissimo sangue, e molto più che 'l giovane non era, come anco perché non pervenisse all'orecchie de' suoi parenti, e forse per altri rispetti. Ma così miseramente vivea, con forte animo pur patendo ed aspettando occasione; la quale, in danno suo, le

i propri sentimenti all'amato in seguito a un'occasione favorevole che le si presenta. La fanciulla, infatti, possedendo un bel giardino, prossimo a quello del giovane, può vederlo ogni giorno e può così struggersi per lui «come neve al sole» – proprio come la Lisa decameroniana si consuma «di giorno in giorno come la neve al sole» (*Dec. X*, 7, 8-9) per amore del re Pietro e come la nuora del re di Francia si strugge «come ghiaccio al fuoco» per il conte di Anversa (*Dec. II*, 8, 18) –, ma ha anche modo di incontrarlo facilmente per palesargli i suoi sentimenti. E «posta in tutto da canto ogni vergogna», come l'Angelica ariostesca, «rotto ogni freno di vergogna, | la lingua ebbe non men che gli occhi ardit» (*OF*, XIX, 30, vv. 5-6), la giovane trova il coraggio per rivelare al suo 'Medoro' la grande passione che nutre per lui. Il risultato è infelicissimo, perché l'amato non soltanto la respinge con grande crudeltà, ma le rivela che ha già concesso il suo amore ad un'altra donna. L'esito naturalmente è funesto: la fanciulla respinta è subito stroncata dalla malattia amorosa, ma anche il crudelissimo giovane – narrato l'accaduto alla donna amata – viene respinto e giudicato troppo spietato per meritare di essere riamato e così muore dello stesso male che ha inflitto alla nobile innamorata. L'epilogo luttuoso offre dunque l'occasione a Baffo per concludere che il peggio poteva essere evitato se il superbo protagonista avesse provato a «confortarla sì bene e moderatamente, da valoroso amante, levarla pian piano da tal pensiero. E, se ben il suo cuore era inclinato altrove, consolarla con dolci ed amorevoli parole, sì come fece il re Pietro d'Aragona verso la Lisa inferma» (R, p. 94). La poetessa individua dunque nella novella del *Decameron* un esempio efficace per mostrare come anche l'*aegritudo amoris* possa essere curata con un comportamento nobile, come quello del re Pietro.

Insieme agli esempi fin qui ricordati è possibile ricostruire una vera e propria antologia decameroniana all'interno del dialogo, composta da ben quindici novelle, alcune delle quali citate anche in più occasioni.⁴⁷ Osservando il campione selezionato da Betussi si nota subito che il poligrafo attinge i suoi esempi da tutte le giornate del *Centonovelle* ad eccezione però della sesta; molto probabilmente la ragione di tale esclusione potrebbe risiedere nella quasi totale assenza all'interno del dialogo di un tono leggero e scanzonato adatto ai motti di spirito che risolvono i racconti boccacciani della giornata in cui regna Elissa. Questa ipotesi viene forse comprovata dalla spiccata preferenza del poligrafo per la quarta giornata, in cui si narrano gli amori infelici, dalla quale ricava ben sei esempi.⁴⁸ Al Boccaccio comico Betussi sembra dunque preferire quello tragico: le vicende più luttuose dei personaggi nati dalla penna del certaldese si incidono, infatti, nella mente dei lettori e divengono esemplari, così da sostenere con maggiore efficacia le tesi dei dialoganti. In tal senso vengono accostate due novelle, una dall'ottava giornata (*Dec. VIII*, 7) e l'altra appunto della quarta (*Dec. IV*, 3), volte a dimostrare che l'odio è più potente dell'amore.⁴⁹ La tesi di Raverta viene comprovata da Domenichi mediante due casi molto diversi narrati nel *Decameron*:

venne fatta...» (R, p. 88).

47. *Dec. I*, 2; *Dec. II*, 7; *Dec. II*, 8; *Dec. III*, 5; *Dec. IV*, 1; *Dec. IV*, 2; *Dec. IV*, 3; *Dec. IV*, 4; *Dec. IV*, 8; *Dec. IV*, 9; *Dec. V*, 1; *Dec. VII*, 7; *Dec. VIII*, 7; *Dec. IX*, 7; *Dec. X*, 7.

48. Una prima ipotesi sul ruolo di Boccaccio nel *Raverta* si trova in L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, cit., pp. 28-29.

49. «Ma che non sia maggiore l'odio, non è da dubitare, conciosiaché per lo più, e quasi sempre, si vede odio nascere in loco d'amore, ma ben di rado ove è odio germogliare amore» (R, p. 134).

DOMENICHI. Vedete anco di che sorte è l'odio degli amanti, quando, per sdegni o per gelosia, lasciano d'amare. *Specchiatevi nel certaldese*, nella novella dello «scolare», dove si vede come madonna Elena ne fu trattata, quando egli, *sdegnato forte verso di lei, il lungo e fervente amore portatole subitamente in crudo ed acerbo odio trasmutò*.⁵⁰ Considerate anco quell'altra di quei tre giovani ch'amavano quelle tre sorelle: *di quanta forza fu lo sdegno e quanto potere ebbe l'odio della Ninetta contro Restagnone*, amato prima assai più che la propria vita, ch'ella istessa consentì e volle esserne micidiale. (R, p. 135)

L'unica novella tratta dalla giornata dedicata alle beffe, quella dello scolare, ben nota per l'icastica evidenza con la quale è descritto il modo crudelissimo in cui viene punita l'autrice della beffa, qui è accostata a una della quarta che mette in guardia dai pericoli che derivano dall'ira: entrambe sono pertanto accomunate dagli stessi toni foschi con i quali Boccaccio delinea le conseguenze tragiche che derivano dalla trasformazione che ha subito l'amore. Leggendo e dialogando, specchiandosi nel certaldese, si apprendono, dunque, attraverso i vividi esempi narrati nelle novelle decameroniane i rischi che derivano dall'amore carnale, tanto temibile da poter causare malattia e morte, e infine da potersi mutare in odio e ira incontrollabile.

50. Si tratta di un'altra citazione puntuale da *Dec.* VIII, 7, 40.

«*Galassia Ariosto*»
Interpretazione e fortuna

MARCO ARNAUDO

L'Orlando furioso e il fantasy moderno

Anche solo a un esame cursorio, appaiono essere molte le affinità e convergenze tra il genere del *fantasy* moderno, come sviluppato nel Novecento, e le vicende narrate nel ciclo bretonico e nel ciclo carolingio. Tematicamente, questi generi sono accomunati dalla presenza di maghi, cavalieri, draghi, animali fantastici, gloriose battaglie, mortali duelli, e viaggi alla ricerca di artefatti pieni di archetipico mistero (la spada, il calice, l'anello). Strutturalmente e tonalmente, in quelle vicende di alti spiriti e onore anche tra nemici il Novecento aveva trovato una sorta di lenitivo alle catastrofi del secolo – come via di fuga da un mondo desolato da due guerre mondiali e in cui gli ideali erano diventati sospetti.

L'influenza diretta della Materia di Francia e della Materia di Bretagna si può rilevare con particolare forza nel *fantasy* delle origini, fino circa alla metà del Novecento. Tra queste fonti aveva un suo posto anche l'*Orlando furioso* di Ariosto, il che è particolarmente notevole dato che il *fantasy* era e ancora è un genere principalmente anglosassone, e quindi praticato da autori per i quali Ariosto non è nel canone dell'obbligo (proprio come un romanziere italiano non ha necessariamente letto Philip Sidney o Edmund Spenser).

In un caso di particolare interesse, il rapporto tra un testo *fantasy* moderno e il capolavoro ariostesco è di dialogo diretto ed esplicito. Mi riferisco a *The Castle of Iron*, degli autori americani Lyon Sprague de Camp e Fletcher Pratt, pubblicato prima come racconto lungo nella rivista di fantascienza «Unknown» nell'aprile 1941, poi espanso in romanzo e pubblicato nel 1950, e ristampato in versione economica nel 1962.

The Castle of Iron è il terzo episodio in una saga che ha per protagonisti Reed Chalmers e Harold Shea, due psicologi del Garaden Hospital in Ohio. I due hanno scoperto che la nostra realtà è formata da molti universi paralleli sovrapposti l'uno all'altro, e che è possibile spostarsi tra di essi combinando creativamente gli elementi della logica simbolica e del linguaggio poetico. Shea e Chalmers scoprono inoltre che molti di questi universi paralleli sono stati intuitivamente compresi e confusamente descritti dai nostri mistici e poeti, e così quando viaggiano in un nuovo piano di realtà i due psicologi si possono ritrovare tra i miti norreni o tra i cavalieri della *Faerie Queene* di Spenser. E queste erano precisamente le ambientazioni dei primi due romanzi della saga.

Nel terzo volume, *The Castle of Iron*, Harold Shea e l'assistente Vaclav Polacek vengono trasportati nel mondo dell'*Orlando furioso* da Reed Chalmers, che già vi risiedeva. Prima di loro, Chalmers aveva per sbaglio trasferito qui la cacciatrice Belphoebe, che Shea aveva incontrato e sposato nel mondo della *Faerie Queene* nel romanzo precedente. Belphoebe, confusa dalle somiglianze tra il mondo di Ariosto e quello di Spenser (con ironia riguardo ai prestiti letterari del secondo dal primo) ha dimenticato il proprio periodo sulla Terra con Shea e sta adesso vagando come eroina per il mondo di Ariosto, credendosi un personaggio autoctono.

Shea e Vaclav, intanto, si ritrovano ospiti e prigionieri del mago Atlante nel suo primo castello, quello fatto «di sì forbito acciar [...] | che non vi può né ruggine né macchia». (*Orlando furioso*, II, 42) Qui risiedono il professor Chalmers e sua moglie, Florimel – un simulacro magico fatto di neve animata, che Chalmers, con l'aiuto di Atlante e di Shea, spera di poter trasformare in una persona vera. Troviamo al castello anche Ruggiero, che il mago Atlante vuole proteggere dai pericoli del mondo esterno. Ruggiero viene rappresentato con taglio fortemente ironico, come guerriero valoroso ma un po' duro di comprendonio.¹ La convivenza tra questo gruppo di personaggi sembra funzionare, con Chalmers e Atlante che studiano il problema di Florimel, e Shea che aspetta un'opportunità di uscire dal castello per andare alla ricerca di Belpheobe. L'equilibrio si spezza quando Polacek inavvertitamente libera Ruggiero, e Atlante manda Shea e Polacek alla ricerca del suo protetto, tenendo in ostaggio Chalmers e Florimel come garanzia.

Shea e Polacek partono alla ventura, e non tardano a incontrare Astolfo insieme alla guerriera Belphegor, che è in realtà Belpheobe, ancora smemorata e incapace di riconoscere il marito. Appresa la vicenda dei due, Astolfo propone di recuperare l'anello magico che annulla ogni magia, e che permetterebbe a Florimel e Chalmers di fuggire dal castello di Atlante. Astolfo spiega però che Bradamante, che era in possesso dell'anello, l'avrebbe prestato ad Orlando, e questi, dopo avere bevuto dalla «Fountain of Forgetfulness», si sarebbe dimenticato dove l'aveva messo. Astolfo allora chiama a sé l'ippogrifo Buttercup ('ranuncolo!'), e insieme con Shea e Belpheobe/Belphegor parte in volo alla ricerca di Orlando.

Quasi subito i tre incontrano Rinaldo che è appena riuscito a immobilizzare il pazzo Orlando, rappresentato qui non come una furia della natura ma piuttosto come un infante nel corpo di un energumeno. «Small world, isn't it?» dice Astolfo al vedere i due, con un bel commento metaletterario sul sistema di incontri fortuiti su cui si fonda tanto l'*Orlando furioso* quanto il rifacimento di de Camp e Pratt.

Shea, mettendo a buon frutto la sua formazione di psicologo, tiene una seduta di psicanalisi in cui Orlando recupera il senno. Nonostante ciò, Rinaldo si convince che Shea e la cacciatrice siano alleati dei saraceni, e persuade Astolfo e Orlando a tender loro una trappola. Quella sera Astolfo lancia un incantesimo su Shea per farlo addormentare; Shea riesce a resistere, ma finge di cadere addormentato (in una scena del tutto simile a *Furioso*, IV, 23, con Bradamante che si finge assopita per effetto dello scudo di Atlante). Nel cuore della notte Shea e Belpheobe/Belphegor fuggono dall'accampamento dei paladini con l'aiuto di alcuni centauri da lei chiamati a soccorso. Raggiunta una locanda, i due congedano i centauri e si fanno aprire la porta dall'oste. Questi, un mussulmano, manda un suo servo nano a portare del caffè a Shea e Belpheobe/Belphegor,² e troppo tardi i due si accorgono che la bevanda contiene del sonnifero. Al loro risveglio, gli avventurieri si ritrovano legati e circondati da un gruppo di saraceni comandati da Dardinello, e tra le cui file c'è anche Medoro. Harold Shea viene ribattezzato Harr al-Sheikh e arruolato nell'esercito dei sara-

1. Basti dire che in un episodio un esperimento di telepatia su di lui fallisce perché «Roger had about as few thoughts as the human brain could hold» (Lyon SPRAGUE DE CAMP, Fletcher PRATT, *The Castle of Iron*, New York, Pyramid, 1962, p. 55) Più avanti Ruggiero cade vittima di un inganno di Shea, e si parla dello «slow brain of that big lummo» (ivi, p. 121).

2. L'associazione tra locanda e nano ovviamente richiama alla memoria la novella inserita nel *Furioso* al canto XXVIII.

zeni, mentre Belpheobe/Belphegor viene condotta all'harem di Dardinello, il quale intende obbligare Shea a divorziare da lei il prima possibile.

Shea arriva così al campo di Agramante, dove nel frattempo è giunto anche Ruggiero. Finalmente una possibilità di completare la missione iniziale, riportando Ruggiero da Atlante! Shea convince Medoro ad aiutarlo a rapire Ruggiero. I due tramortiscono Ruggiero con una gran botta in testa (volutamente da commedia *slapstick*), lo mettono su un tappeto volante, e dopo avere recuperato anche Belpheobe/Belphegor fuggono dal campo di Agramante.

Non appena il gruppo giunge in prossimità del castello, ecco arrivare anche Orlando, Rinaldo, e Bradamante (armata adesso di anello). Si crea allora un momento di tensione tra Shea, che vuole portare Ruggiero da Atlante per salvare Chalmers e Florimel, e i tre cavalieri cristiani, che vogliono Ruggiero per congiungerlo a Bradamante e privare i saraceni di un sì forte combattente. Orlando trova una soluzione: Ruggiero si unirà ai cristiani, mentre Bradamante, in possesso dell'anello magico, andrà a liberare gli amici di Shea dal castello di Atlante. Il piano funziona, ma Atlante, per vendicarsi della perdita del castello, scaglia un attacco magico contro Chalmers, Florimel, Shea e Belpheobe. I quattro, fortunatamente, riescono a fuggire tornando alla nostra Terra.

L'approccio di de Camp e Pratt alla fonte ariostesca, come si vede da questo sommario, è brioso e disinvolto, e in tal senso riesce a trasporre nel *fantasy* moderno almeno una misura dell'ironia dell'originale. De Camp e Pratt ovviamente si divertono a creare continui accostamenti incongrui tra l'antico e il nuovo, il magico e lo scientifico, il mitico e il realistico. La sessione di psicanalisi di Orlando, per esempio, brilla per un'audacia che può fare scuotere il capo ai puristi, ma che dovrebbe risultare gradevole a chi abbia apprezzato simili elementi anacronistici in Ariosto stesso, come nel caso famoso del «ferro bugio, lungo da dua braccia» (*OF*, IX, 28).

Oltre all'inserito di elementi all'otri, de Camp e Pratt operano creativamente sul modello ariostesco anche a livello di trama e organizzazione degli elementi. Spicca, per esempio, il libero riordinamento cronologico della fonte ariostesca. La vicenda di *The Castle of Iron* avviene in un periodo in cui Ruggiero è ancora prigioniero di Atlante nei Pirenei (quindi non oltre il canto IV del *Furioso*), ma Astolfo qui si è già impossessato dell'ippogrifo di Atlante (il che avviene soltanto al canto XXII), mentre Orlando è già impazzito (un evento del canto XXIII). Anche l'anello magico, che nel *Furioso* passa da Brunello a Bradamante, Melissa, Ruggiero e infine Angelica, qui segue un percorso assai diverso.

Come è naturale, inoltre, i due autori hanno snellito di molto l'immensa selva narrativa del *Furioso*, limitandosi alla trattazione di pochi episodi, seguendo un gruppo di personaggi ben delimitato, e semplificando diverse delle linee narrative parallele. Dove Orlando per esempio diveniva pazzo in seguito alla vicenda di Angelica e Medoro, questa intera sottotrama viene lasciata cadere ed è sostituita con gli effetti di una generica fontana magica. Il testo rinuncia così all'artificio dell'*entracement* e al gioco dei montaggi paralleli, per concentrarsi su un solo flusso di eventi che vede Shea al centro della scena dalla prima all'ultima pagina.

Aggiustamenti di questo tipo, necessari nel passaggio tra la forma epica e quella del romanzo, dimostrano comunque una consumata competenza narrativa in de Camp e Pratt. Una trasposizione troppo fedele e dettagliata avrebbe prodotto un riassunto dal valore

poco più che scolastico, e di certo poco godibile. Se solo una frazione del *Furioso* sopravvive in *The Iron Castle*, quella frazione è però gestita in maniera perfettamente adeguata alle possibilità del testo di arrivo. In fondo, un buon romanzo breve liberamente ispirato a un poema epico è lettura più felice di un accurato riassunto in prosa del medesimo poema.

E se proprio sussistessero delle critiche nel lettore che non tollera le libertà prese da de Camp e Pratt, vale la pena riconsiderare i presupposti dell'invenzione di base. Ricordiamo che Shea e Chalmers non viaggiano nelle pagine dell'*Orlando furioso*, ma nel mondo fantastico di cui Ariosto avrebbe avuto una sorta di visione, e da cui avrebbe poi tratto l'*Orlando furioso*. I nostri eroi visitano insomma la fonte della storia, non il prodotto che Ariosto ne avrebbe ricavato e che i lettori conoscono. E chi ci assicura, allora, che di questo mondo Ariosto sia stato cronista più fedele di de Camp e Pratt? Per quel che ne sappiamo, forse ci sono 'davvero' dei centauri nelle foreste intorno al campo di Agramante, ma Ariosto potrebbe semplicemente non averli notati, oppure potrebbe avere deciso di ometterli seguendo le ragioni dell'arte. Magari in quel mondo è 'vero' che Orlando si è rimbambito a causa di una fonte magica, ma Ariosto, trovando quell'episodio un po' stantio, lo potrebbe avere riscritto in maniera meno fedele, inventandosi gli amori di Angelica e Medoro. Mettersi a fare la lista dei passaggi 'erronei' di de Camp e Pratt diventa allora meno interessante che notare come *The Castle of Iron* possa illuminare la capacità dei testi letterari, tutti, di creare mondi immaginari il cui statuto di realtà risulta sempre ambiguo e relativo.³

In altri casi, le affinità tra Ariosto e il *fantasy* moderno possono derivare dalla fonte comune che le canzoni di gesta medievali rappresentano sia per il primo *fantasy* che per Ariosto. Prendiamo ad esempio il romanzo *Three Hearts and Three Lions* dell'americano Poul Anderson, pubblicato come racconto lungo nel 1953 nella rivista «Fantasy & Science Fiction», ed espanso in forma di romanzo nel 1961. La storia si apre durante la Seconda Guerra Mondiale, quando un ingegnere danese, Holger Carlsen, subisce una ferita alla testa durante un'operazione di resistenza contro i tedeschi. Ripresosi dallo svenimento, Carlsen si risveglia in un'Europa medievale e fantastica, dilaniata da una guerra tra Carlo Magno e i saraceni (e dunque in pieno contesto carolingio), ma allo stesso tempo minacciata dal popolo delle fate e degli elfi, che vorrebbero espandere il loro dominio sull'umanità (qui con richiami tematici a *Midsummer Night's Dream*). Le somiglianze tra questo luogo fantastico e opere letterarie a noi note vengono spiegate, come in *The Castle of Iron*, col fatto che mistici e poeti del nostro mondo avrebbero inconsciamente percepito quella realtà parallela, e ne avrebbero dato un resoconto parziale nei loro scritti.⁴ Fattosi cavaliere errante, Carlsen

3. La teoria dei mondi immaginari ha una considerevole tradizione nella critica anglosassone. Si vedano almeno Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015; Mark WOLF, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge, 2012; Edward CASTRONOVA, *Synthetic Worlds: The Business and Culture of Online Games*, Chicago, University of Chicago Press, 2006; Doleel LUBOMÍR, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000; Kendall WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990; Thomas PAVEL, *Fictional Worlds*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1989.

4. Il fenomeno funziona nelle due direzioni, e così nel mondo fantastico del romanzo ci sono canzoni di gesta 'fantastiche' e 'mitologiche' su Federico Barbarossa e Napoleone! Vd. Poul ANDERSON, *Three Hearts and Three Lions*, New York, Doubleday & Company, 1961, pp. 49-50.

si imbarca in molte avventure di armi e d'amori, sconfiggendo mostri e nemici umani, mettendosi a protezione dell'amata Alianora, recuperando la spada magica Cortana, e infine scoprendo di essere una sorta di reincarnazione di Ogier di Danimarca!

I paralleli tra *Three Hearts and Three Lions* e il poema di Ariosto sono numerosi e notevoli, a partire ovviamente dal fatto che «Ugier Danese paladino» (OF, XXXVIII, 70) è anche un personaggio dell'*Orlando furioso*. In comune con Ariosto abbiamo anche il senso generale dell'errare e dell'incontro fortuito; il personaggio del saraceno convertito Carahue, che ci ricorda Ruggiero; uno scontro con un nemico che istantaneamente recupera gli arti perduti, proprio come il brigante Orrilo. Le affinità potrebbero spiegarsi, come abbiamo detto, con la fonte comune della letteratura medievale. È anche vero però che scandagliando la biografia di Ogier come descritta nel romanzo, si comprende che la fonte usata da Anderson deve essere stata il volume *Bulfinch's Mythology*, di Thomas Bulfinch, pubblicato in forma definitiva nel 1881 e da allora divenuto un classico nei paesi di lingua inglese. In questo testo di divulgazione Bulfinch riassumeva il contenuto dei principali miti greci e romani, del ciclo carolingio e di quello arturiano. Nella sezione carolingia troviamo la biografia di Ogier da cui provengono molti dettagli impiegati da Anderson,⁵ ma vi troviamo anche ampie sezioni dedicate a Ruggiero e Bradamante, ad Astolfo, e alla pazzia di Orlando – dunque non solo al materiale della tradizione in sé, ma alla specifica versione datane da Ariosto nel suo poema. Per il tramite della compilazione di Bulfinch, tra le fonti di *Three Hearts and Three Lions* la materia medievale poteva così congiungersi con suggestioni e idee derivanti anche dal più tardo testo dell'Ariosto.

Quando si parla di *fantasy* occorre ovviamente trattare anche di John R. R. Tolkien, l'autore più grande nel genere e di certo quello che sul genere ha avuto più impatto. Di somiglianze tra il poema ariostesco e *Il signore degli anelli* se ne possono ravvisare molte, soprattutto per la presenza in entrambi di nobili eroi, creature fantastiche, un'ambientazione medievaleggiante, e più nello specifico un anello magico che permette di diventare invisibili. Tali punti di contatto suggerirono un'analogia tra i due testi a Clive S. Lewis, tanto che quando questi scrisse un commento pubblicitario per il risvolto della sovraccoperta della *Compagnia dell'anello* (1954), vi inserì proprio un parallelo tra Ariosto e Tolkien. In quella occasione Lewis scrisse: «It would be almost safe to say that no book like this has ever been written. If Ariosto rivalled it in invention (in fact he does not) he would still lack its heroic seriousness». Lewis, a mio avviso, ha sia torto che ragione. Ha ragione nel dire che il mondo di Tolkien è più inventivo di quello di Ariosto, nel senso che Tolkien ha creato un più originale piano di realtà con un proprio retroterra storico, mitico, sociale, naturale, e persino con un ricco apparato di linguaggi immaginari, mentre Ariosto ha adattato personalmente una tradizione ricevuta da altri.⁶ Ha torto, però, nell'imputare all'*Orlando furioso* una mancanza di serietà eroica a cui un maestro dell'ironia come Ariosto non aveva aspirato in primo luogo.

5. Come l'amicizia col saraceno Carahue, il rapporto ambiguo tra Ogier e Morgana, la visita di un gruppo di fate a onorare la nascita di Ogier, e i doni presentati dalle fate all'infante – tutti elementi puntualmente tratti dal volume di Bulfinch.

6. Vd. al riguardo le illuminanti sezioni sul *Signore degli anelli* in Michael SALER, *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Al tempo della sua pubblicazione, la lode di Lewis ricevette molta attenzione proprio per il parallelo con Ariosto, principalmente per il fatto che gli intellettuali dell'epoca vedevano Ariosto come grande tradizione e Tolkien come contafavole, e l'accostamento tra i due pareva azzardato. Tant'è che i primi recensori della *Compagnia dell'anello* spesero quasi più spazio a criticare il parallelo di Lewis tra Ariosto e Tolkien che a discutere la sostanza del libro (e in questi casi a un maligno vien da dire: il risvolto di copertina lo avevano letto; il libro, chissà). D'un tratto quell'Ariosto che aveva già ispirato *The Castle of Iron* e *Three Hearts and Three Lions* era stato così trasformato in autore-simbolo della letteratura 'seria' e in nemico giurato del *fantasy*!⁷ Forse è anche per effetto di questa sgradevole tempesta in un bicchiere che Tolkien non ebbe mai parole gentili nei confronti di Ariosto. In un caso, anzi, pare che abbia detto: «I don't know Ariosto, and I'd loathe him if I did»!⁸

Stizza a parte, è vero che il capolavoro di Tolkien era nato su altre radici che quelle del ciclo carolingio o dell'epica rinascimentale. Tolkien, affermato filologo, aveva l'hobby di inventare linguaggi immaginari, e si trovò a creare la storia e la geografia della Terra di Mezzo quando decise di delineare il tipo di mondo in cui quei linguaggi sarebbero stati parlati.⁹ Trattando di elfi, nani, e hobbit Tolkien non andava soltanto a recuperare elementi della mitologia celtica e norrena, ma anche li immetteva in un sistema organico di rimandi etimologici, eleganti combinazioni foniche, e calchi da lingue moderne e arcaiche (la natura paciosa degli hobbit e le loro case sotterranee, per esempio, deriverebbero dall'assonanza con *rabbit*). Il suono di lingue che Ariosto non conosceva andava insomma a influenzare il contenuto di Tolkien, ed è dunque corretto dire che molte delle somiglianze tra i due autori devono essersi determinate per caso piuttosto che per filiazione.

Tolkien andava poi a innestare queste invenzioni in una tassonomia morale organizzata per assoluti, con eroi tutti buoni contrapposti a nemici tutti malvagi, senza quasi sfumature o posizioni intermedie. Una decisione, questa, che gli avrebbe attirato critiche negli anni successivi,¹⁰ e che ulteriormente allontanava la fisionomia del *Signore degli anelli* dai giochi di ambiguità e relativismo del *Furioso*.

Quello che più ci interessa, al momento, è notare che negli anni Quaranta e Cinquanta pensare al *fantasy* poteva ancora far venire in mente il ciclo carolingio e la resa datane da Ariosto, come accadeva nei romanzi di Anderson e di de Champ e Pratt, o nell'accostamento elogiativo di Lewis. Man mano che *Il signore degli anelli* acquistò fama, però, la sua influenza divenne immensa, fino ad assumere un carattere normativo. E mentre la formula nordica e alto-eroica di Tolkien prendeva piede, quella ironica e mediterranea di Ariosto diveniva meno appetibile.

Affinché *Il signore degli anelli* divenisse un classico, e perché i suoi effetti si sentissero fuori dall'accademia, era necessario però che avvenissero varie cose. Prima di tutto, le

7. Sulla *querelle* riguardante Ariosto e Tolkien, vd. Humphrey CARPENTER, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2000, pp. 218 e seguenti.

8. H. CARPENTER, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, cit., p. 221.

9. Vd. Tom SHIPPEY, *The Road to Middle-Earth*, Boston, Houghton Mifflin, 2003, per una ricostruzione delle matrici sia linguistiche che mitiche della Terra di Mezzo.

10. Vd. in particolare Lin CARTER, *Tolkien: A Look behind The Lord of the Rings*, New York, Ballantine Book, 1969; Id., *Imaginary Worlds*, New York, Ballantine Books, 1973.

costose edizioni britanniche del primo periodo dovevano essere seguite da versioni più economiche e disponibili sul mercato statunitense, il che avvenne soltanto negli anni Sessanta. Di seguito, un'imprevedibile alleanza venne a crearsi tra il capolavoro di Tolkien e le pratiche degli adulti appassionati di gioco.

Nel 1974 uscì la prima edizione di *Dungeons & Dragons*, a firma di Gary Gygax e Dave Arneson. Era questo il primo gioco di ruolo – un gioco, cioè, basato sulla narrazione, in cui un *game master* presenta una situazione che i personaggi controllati dagli altri giocatori devono affrontare. Invece di limitarsi a poche azioni come tirare un dado o muoversi su un tabellone, i giocatori di *Dungeons & Dragons* (e degli innumerevoli giochi di ruolo a esso ispirati) possono far tentare *qualsiasi cosa* ai loro personaggi; il *game master* descrive poi le conseguenze di queste azioni e le integra nella situazione in corso. *Game master* e giocatori in questo modo collaborano a costruire una storia interattiva che combina dinamicamente elementi narrativi e meccaniche di gioco.

Dungeons & Dragons era una sorta di mosaico fatto di rimandi a opere *fantasy* del Novecento: dalle storie su John Carter di Burroughs, al Conan di Howard, Fafhrd e Gray Mouser di Lieber, e ovviamente anche le recenti saghe tolkieniane. Tra queste fonti *Il signore degli anelli* spiccava come una delle più felicemente depredate, e infatti i giocatori potevano interpretare il ruolo di hobbit, allearsi con gli ent, e trovarsi a combattere con il temuto balrog. I prestiti erano tanto evidenti che gli eredi di Tolkien minacciarono la denuncia, e Gygax e Arneson prontamente rietichettarono gli hobbit come halfling, gli ent come treant, e via dicendo. Cambiavano i nomi, ma qualsiasi giocatore sapeva benissimo di star giocando con le invenzioni tolkieniane. Nel 1975 uscì il secondo gioco di ruolo della storia, *Tunnels & Trolls*, creato da Ken St. Andre e chiaramente ispirato da *D&D*. Anche qui ritroviamo la presenza degli hobbit, e puntualmente gli eredi di Tolkien si fecero sentire. St. Andre però ignorò la minaccia, e la denuncia non avvenne mai.¹¹ Nel 1978 il gioco di ruolo *High Fantasy*, di Jeffrey C. Dillow, spudoratamente includeva creature come il balro e il thrent, versioni volutamente malcelate degli archetipi tolkieniani. E gli esempi potrebbero continuare.

Queste considerazioni servono a spiegare come, a partire dagli anni Settanta, i destini di Tolkien, del gioco di ruolo, e del genere *fantasy* in generale si legarono inestricabilmente. I primi giochi di ruolo erano quasi tutti di ambientazione *fantasy*, e la loro crescente popolarità funzionava in sinergia con quella di Tolkien. I giocatori di *D&D*, *T&T*, *HF*, e altri, si trovavano a trafficare con temi tolkieniani che potevano soltanto accrescere l'interesse per l'originale, mentre i lettori di Tolkien si avvicinavano al gioco di ruolo col desiderio di continuare ad abitare mentalmente in quel mondo immaginario. Da questa alleanza il genere *fantasy* riuscì enormemente rafforzato, e uscì dai circuiti specializzati per acquistare interesse generale.¹² Al contempo *Il signore degli anelli* divenne il modello *fantasy* assolutamente dominante.

11. A tutt'oggi i giocatori di *T&T* possono interpretare il ruolo di hobbit – o farsi una scorpacciata di hobbit se stanno interpretando il ruolo di orchi!

12. A riprova possiamo notare come sia a partire dagli anni Ottanta, e su influenza di *D&D*, che il genere *fantasy* approdò al grande schermo e divenne soggetto per videogiochi di successo. Il genere era cioè divenuto abbastanza noto ed apprezzato da giustificare l'investimento di grandi somme da parte dei produttori.

Il gioco di ruolo fu insomma il cavallo di Troia che portò Tolkien nella roccaforte del *fantasy*, e ne cacciò fuori le altre matrici, incluse quelle bretoni e carolingie. Dopo un primo shock, però, fu proprio il gioco di ruolo che permise il riaffacciarsi di Ariosto nel genere *fantasy* in alcune occasioni. I casi che tratteremo di seguito sono infatti non testi convenzionali ma giochi dal forte impianto narrativo – giochi, insomma, che raccontano storie.

Nei tardi anni Settanta il gioco di ruolo *fantasy* aveva già preso piede negli ambienti degli appassionati, ma chi viveva nelle piccole città poteva faticare a trovare altri giocatori. Terence Donnelly, un giocatore inglese, pensò di risolvere il problema creando due giochi da tavolo che avessero il taglio narrativo di *Dungeons & Dragons*, ma che si potessero giocare senza l'aiuto di un *game master* e senza previa preparazione.¹³ Questi giochi sono *The Sorcerer's Cave* (1978) e *The Mystic Wood* (1980).

Quello che più ci interessa è *The Mystic Wood*, un design concepito all'intersezione tra gioco da tavolo, gioco di ruolo, narrazione, e rimandi colti. Donnelly, nel libretto delle regole, spiega che *The Mystic Wood* è stato ispirato in egual misura dall'*Orlando furioso* e dalla *Faerie Queene*, e include una sezione in cui riepiloga i tratti principali delle due opere. Già questo è un singolare segno di rispetto per la materia trattata, ché non ci aspettiamo ad esempio una lezione di anatomia nelle istruzioni dell'*Allegro chirurgo*. L'*Orlando furioso* e la *Faerie Queene*, ci viene detto,

concern the adventures of various knights in search of love and glory. The poems are immensely long [...] and diverse in matter and mood. [...]

The heroes and heroines wander through a sketchily-defined landscape punctuated by occasional palaces and cities and peopled with a host of minor characters: wizards, crones, clerics, fierce "paynims" slightly resembling Saracens, distressed maidens, robbers, royalty, and rustics. The always interesting encounters of the Knights with these characters and with one another form a succession of episodes only loosely connected by a central theme or plot.

The use of magic in the stories is restrained. True, there are powerful artefacts, like Astolfo's horn in *Orlando furioso*, whose sound produces an uncontrollable terror in all who hear it, so that whole cities flee before him. [...] There are also elaborate illusions, magical fountains, even, in Ariosto, a journey to the moon; but magic never displaces virtue, strong right arm, and trusty charge as the ultimate weapons in the quest for glory, and is mostly used by wicked enchanters to turn the knights from the true path.

Similarly, there are few monsters. [...] But most of the conflict is between humans, and its finest form is the joust, which seems to settle all issues.

Ogni giocatore di *The Mystic Wood* sceglie di interpretare il ruolo di uno dei quattro cavalieri disponibili, ognuno caratterizzato da specifici vantaggi e da condizioni di vittoria individuali. È così possibile controllare Orlando, la cui missione è di uscire dal bosco in compagnia della principessa; o Britomart (che, le istruzioni ci dicono, sta anche per Bradamante), la quale sta cercando di uscire dal bosco in compagnia del principe; o George Redcross della

13. Oggi come allora una buona sessione di gioco di ruolo richiede un notevole lavoro preliminare da parte del *game master*, che deve preparare l'ambientazione, organizzare i materiali della storia, creare incontri interessanti per i giocatori, e via dicendo.

Faerie Queene, il cui compito è sconfiggere il drago; o Guyon, il cavaliere della temperanza della *Faerie Queene*, il cui obiettivo è di trovare la caverna e passarvi tre turni (un rispecchiamento della discesa dell'eroe nella caverna di Mammon in *Faerie Queene*, II, 7).

L'area di gioco è composta da 45 carte rigide, di cui 42 rappresentano diverse aree della foresta, una l'area d'ingresso, una quella d'uscita, e una una torre. Tali carte vengono inizialmente mescolate e disposte a faccia in giù sul tavolo, in un rettangolo di nove file per cinque colonne, con soltanto l'ingresso, l'uscita, e la torre a faccia in su. L'area di gioco, dunque, cambia di volta, garantendo un elemento di sorpresa.

A inizio partita i personaggi controllati dai giocatori vengono posizionati sulla carta d'ingresso, e a turno muovono dalla loro carta-territorio a una adiacente, rivelandone il contenuto se la carta è ancora rivolta in basso. Molte carte-territorio mostrano sezioni generiche della foresta, con sentieri il cui tracciato i cavalieri devono seguire. Altre aree rappresentano luoghi particolari come il castello, la cappella, la fontana magica, l'isola in mezzo al lago, il boschetto incantato, o la caverna cercata da Guyon. Questi luoghi speciali in genere alterano le regole del gioco in qualche maniera, consentendo interazioni speciali o rendendo certi personaggi più o meno efficaci che altrove.

Dopo avere spostato il proprio eroe in una nuova area, il giocatore di turno estrae una carta-incontro da un mazzo specifico, per determinare il tipo di evento che il personaggio deve affrontare. Alcune carte indicano che l'eroe deve combattere un nemico – e ci si può così trovare a duellare contro nemici ariosteschi come giganti, maghi, incantatrici o saraceni. Il combattimento tra il personaggio del giocatore e l'opponente evocato dalla carta è risolto con un tiro di dadi. In altri casi la carta rappresenta un oggetto magico che viene trovato (come il corno fatato), o un evento naturale o seminaturale (come una «mystic fog» o «mystic wind»), o un personaggio di contorno come la regina, il principe, la principessa, il fanciullo, o la damigella. Questi personaggi a loro volta creano interazioni di gioco che seguono linee chiaramente narrative. Chi incontra la damigella, per esempio, è obbligato a prendere la carta con sé e a scortarla fino al castello. Ludicamente, l'incontro con la damigella costituisce una deviazione dal perseguimento delle proprie condizioni di vittoria, ma tematicamente diventa un modo per immaginare un episodio nel mondo dell'*Orlando furioso* o della *Faerie Queene* – un episodio che potrebbe anche non essere contenuto letteralmente nel testo di partenza, ma che è del tutto compatibile con i presupposti dell'opera.

In tal senso, si può dire che *The Mystic Wood* è apprezzabile anche per la sua natura di motore per creare storie. Esso funziona in maniera simile al *Laberinto dell'Ariosto*, un gioco da tavolo descritto nel Seicento da Tesauro, e in cui i giocatori muovono pedine rappresentanti i personaggi principali del *Furioso* lungo una stringa di caselle che rimandano a luoghi rappresentati nel testo. Come ha scritto Lina Bolzoni, tale «gioco rimette in moto il processo inventivo»,¹⁴ creando combinazioni degli elementi originali che i giocatori percepiscono come divertenti varianti narrative della trama del poema. Ma mentre *Il laberinto* è

14. Lina BOLZONI, *Il lettore creativo: Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, p. 332. Vd. anche Emanuele TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1679, pp. 54-55.

un gioco banalmente *roll-and-move*, in cui si è obbligati a muoversi lungo un percorso lineare in base a un arbitrario tiro di dado, *The Mystic Wood* consente al giocatore di prendere diverse decisioni, scegliendo la direzione in cui si vuole viaggiare e l'atteggiamento da tenere in certe situazioni. Considerando come gli studiosi di *game studies* abbiano sottolineato l'importanza del poter prendere decisioni perché una certa attività possa essere considerata un gioco,¹⁵ possiamo dire che *The Mystic Wood* è un gioco migliore (o persino, è 'più' gioco) che *Il laberinto dell'Ariosto*. Il sistema combinatorio che presiede all'organizzazione degli elementi, con un'area la cui geografia cambia di volta in volta e con una sequenza di eventi che varia in base al mescolamento delle carte-incontro, permette inoltre l'emergere di una tanto maggiore varietà di eventi e situazioni. Il risultato è che *The Mystic Wood*, più del suo precedente secentesco, si avvicina a riprodurre su scala minore quel senso di scoperta ed errare vorticoso che anima i suoi testi di riferimento.

In Italia abbiamo poi diversi esempi in cui Ariosto, cacciato dal *fantasy* per la porta del gioco di ruolo tolkieniano, proprio per il tramite del gioco di ruolo vi è rientrato. Vediamo questo processo in atto sin dal primo gioco di ruolo creato in Italia, *Kata Kumbas*, di Agostino Carocci e Massimo Senzacqua. Il gioco fu pubblicato una prima volta nel 1984 (in due edizioni: in scatola, ed economica), e poi come libro cartonato nel 1988. Nel 2015 è tornato in vita dopo essere stato reimpostato su meccaniche di gioco moderne da Umberto Pignatelli, su licenza del sistema americano *Savage Worlds*, ed è disponibile in versione fisica o in pdf.

Kata Kumbas è ambientato in Laitia, una versione fantastica dell'Italia medievale e rinascimentale in cui le creature delle leggende locali esistono davvero e la magia funziona. L'influenza della materia cavalleresca si sente in molti elementi del gioco, ed è importante per valorizzare anche il patrimonio culturale nostrano che innerva l'ambientazione. È possibile così scegliere di interpretare paladini alla maniera ariostesca, e c'è persino una regione del paese, la Landa delle Furenti Viole, che è nota per la sua forte tradizione cavalleresca. Qui non passa giorno senza che

un signore ne sfidi un altro a duello, si combatta una piccola guerra, un torneo o un cavaliere occupi un passo e costringa chiunque voglia attraversarlo a sconfiggerlo in singola tenzone. Non c'è niente da fare, gli abitanti di questa terra sono fatti così: cavallereschi e legati all'onore in modo incredibile, amano (almeno i signori) parlare in modo arcaico, praticano l'amore cortese e sono pronti a versare il loro sangue (e quello degli altri) per qualsiasi causa essi ritengano giusta.¹⁶

L'afflato aristocratico del poema di Ariosto viene però costantemente smorzato dall'influenza di fonti più ridanciane e popolareggianti, da Boccaccio, a Pulci, a Basile, fino al moderno film *L'armata Brancaleone* e ai romanzi di Pederiali *Le città del diluvio*, *Il tesoro*

15. Per esempio, si veda Clark ABT, *Serious Games*, New York, Viking Press, 1970, p. 6; Katie SALEN, Eric ZIMMERMAN, *Rule of Play: Game Design Fundamentals*, Cambridge (MA), MIT Press, 2004, p. 74; Jesper JUUL, *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, Cambridge (MA), MIT Press, 2005, pp. 19 e 58.

16. Agostino CAROCCI, Massimo SENZACQUA, *Kata Kumbas*, Ivrea (TO), GG Studio, 2015, p. 56.

del Bigatto, e *La compagnia della selva bella*. L'elemento basso e realistico viene così a reimmettere nella materia cavalleresca quello che i poeti antichi avevano accortamente ommesso. E allora anche la nobile Landa delle Furenti Viole «non è tutta luci sfavillanti: per ogni cavaliere che duella sotto il sole estivo, ci sono almeno cento servi della gleba che si spezzano la schiena nei campi e che tirano la cinghia per finanziare le guerricciolate del signore». ¹⁷

Un esempio di ancora più chiaro approdo della fonte ariostesca al gioco di ruolo in Italia è un manuale a firma di Andrea Angiolino e Gianluca Meluzzi, intitolato semplicemente *Orlando furioso: Il gioco di ruolo dei paladini di re Carlo*, pubblicato nel 1993 dal Comune di Roma per il tramite della Biblioteca Centrale per Ragazzi. ¹⁸ Il sistema di regole è estremamente lineare, volutamente accessibile a neofiti e a educatori che non hanno esperienza coi giochi di ruolo, ma che potrebbero usare questo manuale per aiutare gli studenti ad appassionarsi alla creazione ariostesca. Il doppio intento ricreativo e pedagogico è infatti dichiarato esplicitamente nel testo: *Orlando furioso* «per i giocatori è un fantasy con tutti gli ingredienti tipici del filone, particolarmente affascinante e ricco di spunti, mentre per gli educatori è un mondo letterario di indiscutibile valore». ¹⁹

Ludicamente parlando, *Orlando furioso* si fonda su concetti ben noti e ampiamente rodati nella tradizione dei giochi di ruolo. Quello che dà al gioco la sua forte identità risiede interamente nel suo tema letterario, e al limite nella maniera in cui tale fonte influenza l'applicazione di certe meccaniche.

Lo scenario fittizio che fa da ambientazione al gioco, per esempio, è chiaramente di impianto ariostesco, in quanto pieno zeppo di cose interessanti, seducenti, e raggiungibili in poco tempo: «Il mondo è vastissimo in quanto a varietà e quantità dei luoghi, ma pochissime strade, e assai veloci, li uniscono l'uno all'altro: del resto, non si spiegherebbe altrimenti come sia possibile che paladini, cavalieri e dame si incontrino così spesso tra loro come si narra». ²⁰ Questo mondo piccolo e denso di sorprese si allinea benissimo con molti precedenti del *fantasy* ludico e letterario, dove, di norma, troviamo paesaggi più variegati di quelli reali. Il motivo è ben spiegato da Mark Wolf:

Many fictional maps will contain a wide variety of geological features; mountains, deserts, forests, oceans, archipelagoes, meadowlands, volcanos, rivers, marshes, and so on, sometimes all within relatively close proximity. In the case of Fantasy, varying terrain makes for more interesting journeys, which, since they are typically on foot or by horse, must place a variety of features within a limited area if they are to be reached within a given timeframe. ²¹

Nel costruire il set del loro gioco di ruolo, Angiolino e Meluzzi hanno poi aggiunto diversi elementi che aumentano ulteriormente il già forte senso di varietà dell'originale,

17. *Ibidem*.

18. Una seconda edizione, ampliata e riveduta, fu pubblicata nel 2002 da Rose & Poison. Da questa edizione traggio tutte le mie citazioni in merito.

19. Andrea ANGIOLINO, Gianluca MELUZZI, *Orlando furioso: Il gioco di ruolo dei paladini di re Carlo*, Comune di Roma, 1993, pp. 46-47.

20. A. ANGIOLINO, G. MELUZZI, *Orlando furioso: Il gioco di ruolo dei paladini di re Carlo*, cit., p. 17.

21. Mark WOLF, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge, 2012, p. 158.

accrescendo per esempio il bestiario di mostri che si possono incontrare e il campionario di oggetti magici che si possono rinvenire. In questi due ambiti, infatti, il poema ariostesco è piuttosto parsimonioso, almeno se lo paragoniamo agli standard molto più esotici del gioco di ruolo *fantasy* odierno. In questo caso un leggero tradimento del testo di partenza aiuta ad allineare il testo con le aspettative del giocatore di ruolo esperto. E poi, a ben vedere, si tratta davvero di un tradimento? I mostri e gli oggetti fatati che si trovano nel gioco dell'*Orlando furioso* e non in Ariosto non contraddicono direttamente quello che viene narrato nel poema. Semplicemente, si può immaginare che i paladini controllati dai giocatori siano incappati in mostri e oggetti che 'erano' già nel mondo ariostesco, ma che non si erano trovati sul cammino di Orlando, Astolfo, e gli altri. È come se quel mondo ora lo conoscessimo meglio, e lo vedessimo più vivo e pieno. Il testo ariostesco fornisce insomma l'occasione per numerose invenzioni aggiuntive, consentendo ai nuovi autori di riempire creativamente le zone poco determinate tra un episodio e l'altro.

Vi sono però anche aspetti riguardo ai quali la fonte ariostesca non aiuta lo sviluppo del gioco, e anzi ne limita fortemente le opzioni. Per cominciare, mentre uno dei piaceri dei giochi di ruolo *fantasy* sta nel comporre un gruppo di personaggi con diverse abilità e background, gli autori del gioco *Orlando furioso* hanno deciso di permettere ai giocatori di interpretare soltanto paladini. Pertanto, a differenza di praticamente qualsiasi altro gioco di ruolo *fantasy*, i personaggi controllati dai giocatori non possono lanciare incantesimi, e i maghi (nemici o aiutanti che siano) sono tutti personaggi secondari controllati dal *game master*. Similmente, ci viene detto che i cavalieri disprezzano come indegno il combattimento a distanza, e per questo non è consentito loro usare archi o balestre.

Per chi ha praticato il gioco di ruolo *fantasy*, sono queste indicazioni quasi eretiche. In *Dungeons & Dragons*, *Tunnels & Trolls*, *Runequest*, *High Fantasy*, *Pathfinder*, *Fantasy Age*, *Savage Worlds*, e mille altri, i giocatori possono creare una grande varietà di personaggi. Delle restrizioni esistono, ma sono in genere funzioni di scelte volontarie. Per esempio, in molti giochi i maghi non possono usare armi o armature, ma io posso sempre scegliere se fare il mago o meno, e dunque se addossarmi quella restrizione o no. Tale libertà è importante perché poter scegliere i particolari del personaggio permette di plasmarne il profilo nella maniera che più corrisponde ai propri interessi e desideri. Nel gioco *Orlando furioso* invece si potrà avere un cavaliere un po' più forte e un altro un po' più agile, ma la portata di queste variazioni è molto esigua. I paladini in questo gioco rimangono così piuttosto generici, e occorre maggior investimento da parte dei giocatori per creare una connessione psicologica con essi.

Inoltre, come abbiamo detto, nei giochi di ruolo i partecipanti possono idealmente tentare qualsiasi azione. In un gioco dal taglio avventuroso e che prevede sequenze di combattimento, questo significa poter disporre di una buona gamma di abilità e risorse da impiegare, e di un ampio numero di opzioni tattiche con cui affrontare le varie situazioni. L'inserito di diverse risorse disponibili in un gioco di ruolo porta insomma con sé la possibilità di prendere numerose e interessanti decisioni.

Nel gioco *Orlando furioso*, invece, il codice cavalleresco che i giocatori devono rispettare costringe a colpire soltanto con la lancia se in giostra, o con la spada se in duello. Anche queste occasioni sono poi molto codificate, e qualsiasi manovra creativa e sorprendente

è preclusa ai giocatori in quanto indegna dei personaggi. Il risultato è che in questo frangente la fedeltà alla tradizione cavalleresca è diventata uno svantaggio in termini di gioco. Il mondo fittizio che fa da scenario e le figure secondarie che vi abitano sono di grande ricchezza – in un certo senso persino più che in Ariosto, come detto – ma paradossalmente ai giocatori sono consentite solo poche interazioni. Il potenziale narrativo del gioco rimane insomma almeno in parte inespresso, e ci troviamo a visitare un mondo di prodigiosa varietà nel ruolo di turisti che devono seguire percorsi ben definiti. Sia chiaro, aggiungere opzioni di gioco avrebbe anche aumentato la complessità del gioco, rendendolo meno facile da usare per insegnanti e studenti non avvezzi a queste attività. La forse troppo rigida linearità del sistema si può allora scusare vedendo l'operazione più come invito ad altro che traguardo in sé: come invito alla lettura del *Furioso*, da una parte, e all'esplorazione di giochi di ruolo più dettagliati e gratificanti dall'altra.

Per concludere, possiamo dire che la rilevanza del poema ariostesco in un genere marcatamente anglosassone come il *fantasy* è stata secondaria ma non del tutto irrilevante. Nelle fasi pionieristiche del genere, inventato e sviluppato da autori anglosassoni, era comune prendere liberi prestiti da una gamma di matrici del fantastico, e tra queste il poema ariostesco ha avuto una qualche presenza. In seguito alla diffusione del capolavoro tolkieniano, anglosassoni sono diventati non solo gli autori ma anche i contenuti, i toni, e lo stile. Da lì in poi anche quando il *fantasy* si è fatto meno serio, come nelle serie di Xanth, MythAdventures, Discworld, o Harry Potter, l'umorismo era ormai di marca diversa. Il vento mediterraneo aveva smesso di soffiare sul *fantasy* internazionale, e con esso si era persa certa ironia, certa leggerezza, e certa malizia.

Non è detto però che il discorso sia chiuso. Il gioco di ruolo, come abbiamo visto, è diventato il veicolo per un ritorno di Ariosto nel *fantasy*, anche se per ora soltanto in Italia e principalmente tra gli anni Ottanta e Novanta. Tale gioco di ruolo 'analogico' (di persona, intorno a un tavolo) sta però tornando in voga presso nuovi giocatori e anche tra chi ha iniziato a stancarsi dei videogiochi. Per certi aspetti, poi, il digitale non compete sempre con l'analogico, e così oggi si usa la rete per distribuire materiali che l'appassionato poi stampa e usa in esperienze di gioco *unplugged* – come nel citato esempio del nuovo *Kata Kumbas*, di cui si può acquistare la versione in pdf, ma che poi si gioca senza alcun supporto elettronico. E se il digitale contribuisce al rilancio del gioco di ruolo vecchio stampo, man mano che cresce il bacino dei giocatori possiamo aspettarci che le sperimentazioni continuino ad aumentare, e che autori e appassionati finiscano per espandere i propri orizzonti fuori da un filone nordico ormai sempre più ripetitivo. È del tutto plausibile, dunque, che un nuovo capitolo del *fantasy* mediterraneo e ariostesco sia ancora da scrivere.

IDA CAMPEGGIANI

I pericoli del matrimonio

Qualche tessera per la satira V di Ariosto (senza dimenticare le altre)

È difficile stabilire la data di nascita di un genere letterario, e se il genere in questione è la cosiddetta «satira regolare italiana»¹ l'impresa appare ancora più ardua. Non è questa la sede adatta per cimentarsi in un simile compito, che imporrebbe di ripercorrere anche solo per sommi capi le tappe di un cammino storico e metrico-stilistico quanto mai tortuoso. Dirò solo che nell'evoluzione del genere in volgare le sette satire ariostesche sono considerate, a ragione, un momento di svolta inequivocabile. Com'è noto, infatti, Ariosto recupera il modello di Orazio, dei *Sermones* e soprattutto delle *Epistulae*, rinnovando così un genere che fino a quel momento aveva visto brillare, semmai, la fortuna di Giovenale. Proprio sulla scia di Orazio, Ariosto apre la terza rima ad accogliere materia autobiografica – oltre che riflessivo-morale – e con la stampa postuma delle sue *Satire* nel 1534, e anzi già con la loro prima circolazione manoscritta lui ancora vivente, finisce per offrire un nuovo paradigma disponibile a essere ripreso e imitato da alcuni epigoni (i maggiori saranno il Bentivoglio, l'Alamanni e il Nelli).

Eppure, l'immagine di un Ariosto che segna una cesura netta rispetto alla tradizione satirica volgare che lo precede sarebbe chiaramente una forzatura anacronistica. Il poeta dell'armonia (che nelle satire sarebbe «un'armonia desultoriamente inseguita», secondo un suggestivo giudizio di Contini a metà tra metafisica e storia, e forse un po' sbilanciato verso la prima)² potrebbe dovere qualcosa ai primordi tardoquattrocenteschi della satira italiana: più di quanto sia stato messo in luce finora. Nel suo libro sulla storia della satira tra Quattro- e Cinquecento, Floriani accennava alla possibilità che Ariosto potesse aver letto «magari il Vinciguerra e il Cosmico».³ In effetti, se si procede a un confronto si possono registrare contatti e soprattutto precedenti linguistici e stilistici: un habitat caratterizzato, in primo luogo, dalla scelta metrica della terzina. Credo che ciò valga, a maggior ragione, per il componimento di Ariosto che, eccezionalmente, si caratterizza come l'unico di impronta giovenaliana: la satira V. Fin qui, negli studi ariosteschi, solo Corsaro ha fatto un importante ma succinto richiamo al possibile retroterra quattrocentesco di questo testo, retroterra che costituisce, a suo giudizio, un «*corpus* minore e remoto, a lungo ignorato

1. Per l'espressione cfr. Pier Liberale RAMBALDI, *Intorno ad Antonio Vinciguerra ed ai principii della satira regolare italiana*, Venezia, Fratelli Visentini, 1905, e per una lucida definizione del problema cfr. Piero FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

2. Gianfranco CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto nelle Satire*, in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1984; ora in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 279-283: 283. In altra sede ho esaminato le correzioni autografe all'apografo F, che, dopo la recensione continiana, non sono più state fatte oggetto d'analisi: Ida CAMPEGGIANI, *Il fantasma del tono medio e la discorde armonia delle cose. Sul ritmo delle Satire di Ariosto*, Atti del Convegno *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere nella metrica italiana*, Losanna 24-25 aprile 2017, a c. di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, E.T.S., c.d.s.

3. P. FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, cit., p. 54.

dagli esegeti, ma certamente conosciuto da Ariosto».⁴

Vorrei dunque provare a indicare qualche tessera mettendo a confronto Ariosto con Antonio Vinciguerra e con Giorgio Sommariva, autore del volgarizzamento in terza rima delle satire di Giovenale (ma dedicherò poi qualche riflessione anche a Niccolò Lelio Cosmico). Il banco di prova è, come dicevo, la satira sui pericoli del matrimonio, forse la più antica scritta da Ariosto⁵. È in effetti un dato non trascurabile che la *princeps* postuma del 1534 delle *Satire* ariostesche si apra proprio con la satira V; se Debenedetti, considerandone le «molte battute salaci e la facezia finale», ipotizzava che tale ordinamento fosse «dovuto semplicemente a furberia d'editore»,⁶ d'altro canto non negava la sostanziale diversità del testo da tutti gli altri, nell'impianto argomentativo e nello scarso spessore autobiografico.

L'ordinamento dei componimenti nella *princeps* non è, a mio avviso, l'unico indizio che provi il carattere per così dire appartato della satira V: andrà ricordato in tal senso che uno dei rari testimoni delle satire ariostesche, il manoscritto Ph (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 1189 [già Phillips 7389]), conserva solo questo testo, provandone forse una vitalità e una circolazione indipendenti.⁷ In più, nel ms. F (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, Cl. I, B), l'apografo che riunisce tutte le sette satire e che reca le correzioni autografe di Ariosto, questo testo presenta poche varianti di sostanza, essendo gli interventi dell'autore quasi solo di ordine grammaticale; il che può suggerire che si trattasse di una prova antica e già piuttosto diffusa in una forma assestata secondo la volontà di Ariosto.

Inoltre, altrettanto significativo è il fatto che proprio il tema matrimoniale fosse stato portato in terza rima solo pochi anni prima di Ariosto dal Vinciguerra nel ternario *Utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere*, a cui è complementare il ternario

4. Antonio CORSARO, *Sulla satira quinta dell'Ariosto*, in «Italianistica», IX, 3 (1980), pp. 466-477; ora confluito nel capitolo *Per una lettura delle Satire dell'Ariosto*, in Id., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 9-48: in particolare 39-42.

5. Sull'incerta data di composizione della satira V, non desumibile sulla sola base del testo, cfr. almeno Emilio BERTANA, *L'Ariosto, il matrimonio e le donne*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, pp. 161-194: 164 e sgg.; Carlo BERTANI, *Sul testo e sulla cronologia delle satire di Ludovico Ariosto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVIII (1926), pp. 257-281; ivi, LXXXIX (1927), pp. 1-36; Santorre DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXII (1945), pp. 109-130, rist. in Id., *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Milano, FrancoAngeli, 1986, pp. 223-240, e Ludovico ARIOSTO, *Satire*, edizione critica e commentata a c. di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1987, p. 95. Segnalo poi una testimonianza intorno all'esistenza di testi satirici ariosteschi già prima del 1517: si tratta del primo dei *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum*, in cui Lilio Gregorio Giraldi, in veste di interlocutore di un dialogo che si svolge a Roma nel 1515-1516, comunica che «Ludovicus Ariostus et Latine carmine aliquando ludit, eiusque nonnulla me legere memini, quae ingeniosa sed duriuscula visa sunt; sed nunc totum ille se vernaculis tradidit, atque inter caetera Furentem Orlandum dare curat in publicum; satyras quoque sub incude habet quarum ego unam vel alteram legi; feruntur illius epigrammata et cantiones» (il brano è ora riportato e commentato da Alberto CASADEI, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 170 nota 43). Anche se l'opera del Giraldi è stata più volte rimaneggiata prima della pubblicazione nel 1551, una sua prima stesura risaliva, con ogni probabilità, agli anni in cui è ambientato il dialogo. Cfr. anche Michel PAOLI, «Quale fu la prima satira che compose»: storia vs. letteratura nelle satire ariostesche in *Fra Satire e Rime ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, a c. di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 35-63, il quale, seguendo un'interpretazione del Fatini, richiama l'attenzione su un componimento di Guido Postumo pubblicato nel 1517 ove si allude forse alle satire ariostesche, e Alessandra VILLA, *Ludovico Ariosto e la «famiglia d'allegrezza piena», con una riflessione sul progetto delle Satire*, in «Giornale storico della letteratura italiana», DCXII (2008), pp. 510-535: 511.

6. S. DEBENEDETTI, *Intorno alle Satire dell'Ariosto*, cit., p. 227.

7. Per lo stemma delle *Satire* cfr. L. ARIOSTO, *Satire*, cit., p. XIX.

De coelibatu, virginitate et continentia (ciascuno dei quali si compone di due segmenti, che qui designerò I e II). Questi testi, tranquillamente rubricabili come satire anche a dispetto dell'assenza di un'esplicita indicazione di genere, apparvero congiuntamente a stampa a Bologna nel 1495 (e, per inciso, apparvero con ogni probabilità per volontà d'autore, il che ne fa anche i soli testi sicuri che possediamo del Vinciguerra).⁸

Il tema dei rischi del matrimonio richiama a sua volta il grande padre della satira vituperosa, il modello che Ariosto avrebbe sostituito con il mite Orazio: Giovenale. Infatti, il testo più celebre dell'Aquinata è proprio la satira VI 'contro le donne' e dunque in parte, inevitabilmente, contro le mogli. Il volgarizzamento giovenaliano del Sommariva era stato dedicato al doge Pietro Mocenigo nel 1475 ed era apparso a stampa nel 1480 a Treviso da Michele Manzolo. L'opera ebbe un'ampia fortuna, proprio come, quasi in contemporanea, quella del Vinciguerra: per il primo vale riportare un giudizio di Dionisotti, che ne riconosceva l'importanza storica pur esprimendo un netto giudizio di valore sulla scarsa riuscita dell'esperimento («Del 1475 è il volgarizzamento poetico di Giovenale perpetrato da uno squallido rimatore veronese, Giorgio Sommariva. [...] lo squallore del volgarizzamento non può far velo all'importanza che storicamente esso ebbe, perché sta di fatto che subito dopo, nella stessa zona veneta, ad opera del Vinciguerra e del Cosmico, si sviluppò il nuovo genere letterario, esemplato sui modelli latini, della satira in volgare, nel metro stesso della terza rima adoperato dal Sommariva»);⁹ per il secondo, si potranno ricordare una lettera in cui Isabella d'Este chiede con qualche insistenza di leggere i testi di Vinciguerra,¹⁰ e quanto Francesco Sansovino scrive, vari decenni più tardi, nella prefazione alla propria antologia *Sette libri di satire*: «Le satire di M. Antonio Vinciguerra, huomo di molta riputatione in Vinegia, et che fu Secretario di questa Illustrissima Repubblica, furono in quei tempi molto celebri et care al mondo, perciocché innanzi a lui non si trova chi avesse scritto in così fatto stile».¹¹

8. «I due ternari che costituiscono l'opuscolo, dedicato a Marco Zorzi, mecenate veneziano dell'autore, sono preceduti da un sonetto e quattro esametri celebrativi composti da Giovan Francesco Aldrovandi, politico e uomo di lettere, attivo a Bologna proprio negli anni del soggiorno di Vinciguerra nella città emiliana» (Alessandra ROZZONI, *La rappresentazione del matrimonio nel Liber utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere di Antonio Vinciguerra*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a c. di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Paola Pecci, Ester Pietrobon e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, consultabile online). Sulle fonti dei componimenti cfr. anche Arnaldo DALLA TORRE, *Di Antonio Vinciguerra e delle sue Satire*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1902, pp. 158 e sgg.

9. Carlo DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in «Italia medioevale e umanistica», 1 (1958), pp. 427-431, poi ampliato in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 125-178: 159.

10. Isabella d'Este scriveva a Giorgio Brugnolo l'8 maggio 1492: «Havendo nui principiato a fare uno recoleto de capitoli et sonetti morali, et sapendo quanto eccellentemente ha dicto et dice in rima mes. Antonio Vinciguerra, secretario di quella serenissima Signoria, vogliamo che cum la solita dextreza vostra vediate di havere da lui qualche cosa bona, offerendone anchora nui a li benepiaciti suoi paratissime» (Alessandro LUZIO, Rodolfo RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. IV*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVII (1901), pp. 201-245: 243; ora in ID., *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a c. di Simone ALBONICO, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006, p. 186). Cfr. anche Bruno BEFFA, *Antonio Vinciguerra Cronico, segretario della Serenissima e letterato*, Berna-Francoforte, Herbert Lang-Peter Lang, 1975, p. 71.

11. *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri Scrittori, con un discorso in materia della Satira*, a c. di Francesco Sansovino, Venezia, appresso Francesco Sansovino, 1560, c. 129r.

Insomma, da un punto di vista tematico la satira V di Ariosto rinvia a un territorio ancora giovenaliano. In aggiunta, e sempre a favore di una composizione alta della satira V, a uno sguardo attento agli aspetti formali salta agli occhi che nella satira V Ariosto non ha ancora forgiato il dettato fluido, e disinvolto nel suo ritmo franto e fintamente accidentato, che troviamo in altri testi, forse più maturi. Qui infatti prevalgono nettamente le terzine monoperiodali, tipiche dei testi a tema morale che inanellano ragionamenti consequenziali (capitoli *in primis*), e solo cinque volte Ariosto riesce a trovare la flessibilità sufficiente a unire tra loro almeno tre terzine. All'opposto, per dare un'idea della differenza, in una satira databile intorno al 1524 come la VII si trovano virtuosismi quali periodi distesi lungo cinque o anche sei terzine.

Nei commenti moderni alle *Satire* ariostesche sono opportunamente segnalate alcune tessere di Vinciguerra e di Giovenale; ma resta sostanzialmente ignorato il precedente più prossimo ad Ariosto, ossia il volgarizzamento del Sommariva. I commenti indicano che il testo è giovenaliano sin dall'*appelatio*, che appunto rimanda all'esordio della satira VI indirizzata a un destinatario che, come il cugino Annibale Malaguzzi, sarebbe in procinto di sposarsi.¹² E indicano concordemente che l'immagine «S'in cavalli, se 'n boi, se 'n bestie tali | guardian le razze, che faremo in questi, | che son fallaci più ch'altri animali?» (*Sat.* V 100-102) può dovere qualcosa a Vinciguerra, *Utrum deceat...* II 16-18: «Se compri il buon corsier, prima richiedi | di haverlo in prova, e se in quel trovi menda, | di ritornarlo più non soprasiedi» (e forse anche a Orazio, *Serm.* I 2 86-89, dove il paragone equino è però riferito alla semplice ricerca di un'amante, non di una moglie).¹³ Per i versi «Di vacca nascer cerva non vedesti, | né mai colomba d'aquila, né figlia | di madre infame di costumi onesti» (*Sat.* V 103-105), D'Orto rinvia poi, seguendo un suggerimento di Grimm, a Giovenale, *Sat.* VI 239-240: «Scilicet expectas ut tradat mater *honestos* | atque alios *mores* quam quos habet?», oltre che a un luogo oraziano già rammentato da Segre.¹⁴ Ancora, sulla scorta di Corsaro, D'Orto indica come il consiglio ariostesco di non prendere in moglie una donna troppo bella (*Sat.* V 148-150: «Non la vuò tal che di bellezze avanze | l'altre, e sia in ogni invito, e sempre vada | capo di schiera per tutte le danze») sia accostabile alla raccomandazione di Vinciguerra in *Utrum deceat...* I 76-78 («Se bella fia di forme e di costumi | difficile provincia arà il marito | per custodirla, ancor che 'l se consumi»). Anche la descrizione fatalistica della seduzione come un assedio destinato, prima o poi, a portare alla conquista (*Sat.* V 166-168: «Molti la tenteranno, e quando ad uno | repugni, o a dui, o a tre, non star in speme | che non ne debbia aver vittoria alcuno») potrebbe rifarsi, giusta Corsaro citato da D'Orto,

12. Antonio LA PENNA, *Un altro apologo oraziano nelle Satire dell'Ariosto e altri brevi note alle Satire*, in «Rivista di letteratura italiana», VI, 2 (1988), pp. 259-264: 263.

13. Cfr. «regibus hic mos est: ubi equos mercantur opertos | inspicunt, ne si facies ut saepe decora | molli fulva pede est eptorem inducat hiantem, | quod pulchrae clunes, breve quod caput, ardua cervix» (cfr. A. ROZZONI, *La rappresentazione del matrimonio nel Liber utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere di Antonio Vinciguerra*, cit., p. 8).

14. Cfr. *Carm.* IV 4 29-32: «fortes creantur fortibus et bonis: | est in iuencis, est in equis patrum | virtus neque inbellem feroces | prognerant aquilae columbam». A. CORSARO, *Per una lettura delle Satire dell'Ariosto*, cit., p. 40 proponeva persuasivamente anche il ricordo di Vinciguerra, *Utrum deceat...* II 10-2: «Non speri aver de eredi mai solaccio, | che de simie non escon gli armelini, | né fuor de vitiperghi el buon vernaccio», che però si riferisce alla prole, non al rapporto tra suocera e moglie. Il commento di Alfredo D'Orto si legge in Ludovico ARIOSTO, *Satire*, a c. di Alfredo D'Orto, Parma-Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2002.

a *Utrum deceat...* I 82-84: «Non è rocca sì forte, ove che l'arte | bellica stringe ogn'or di fier assalto, | che non succumba alla virtù di Marte». Infine, il nesso tra la bruttezza della moglie e la conseguente noia del marito è pure già presente in Vinciguerra, *Utrum deceat...* II 1-3, come indica D'Orto seguendo ancora una volta Corsaro: «Sel tuo palaggio fusse el ciel superno | habitando la moglie brutta in esso | diventerebbe un tormentoso inferno»; Ariosto raccomanda ai vv. 169-70: «Non la tòr brutta; che torresti insieme | perpetua noia; [...]».

Queste tracce potranno essere integrate da altri contatti, sia di ordine interdiscorsivo che, talora, di ordine intertestuale. Beninteso, non è facile individuare riprese inoppugnabili, e d'altronde Ariosto può essersi ispirato a testi misogini e antiuxori che non sono stati ancora individuati dagli studiosi; d'altro canto, mi pare comunque opportuno vagliare il precedente piuttosto diretto del Vinciguerra e l'ineludibile modello di Giovenale, tanto più quello, probabilmente noto ad Ariosto, del volgarizzamento di Sommariva, piuttosto libero e incline ad aggiunte e divagazioni.¹⁵

Ad esempio, per la raccomandazione, ben tradizionale, di non cercare una donna ricca varrà la pena di indicare il precedente di Sommariva, che accenna all'uomo pronto a vendere la propria libertà per la ricchezza della moglie in *Sat.* VI 241-243: «Per tal che 'l vende la sua libertate | a la femina moglie per denari | da lei togliendo dote smisurate» (evidente l'anacoluto, prodottosi a causa della dura segmentazione dei periodi in terzine che aspirano a essere semanticamente autonome); in Ariosto compare lo stesso ammonimento, insieme alla parola *dote*, ma il pericolo che corre il marito è, più che morale, di ordine pratico (*Sat.* V 118-20): «Non cercar chi più dote, o chi ti porte | titoli e fumi e più nobil parenti | che al tuo aver si convenga e alla tua sorte».¹⁶ La conseguenza infatti è «ché difficil sarà, se non ha venti | donne poi dietro e staffieri e un ragazzo | che le sciorini il cul, tu la contenti. | Vorrà una nana, un bufoncello, un pazzo, | e compagni da tavola e da giuoco | che tutto il dì la tengano in solazzo» (*Sat.* V 121-126). Ariosto sembra offrire qui la versione 'rinascimentale' dell'immagine di Sommariva in *Sat.* VI 265-267: «La vuol servi infiniti a torno il fuoco | tutte le case e tutte le fucine, | e del vicino ogni suo campo e luoco» (questi versi sono per altro interpolati nel testo di Giovenale dal volgarizzatore).

Un altro tema tradizionale è, immancabilmente, offerto dalla suocera. Sommariva, seguendo Giovenale, la ritrae come una ruffiana che educa la figlia alla disonestà e alla prostituzione (*Sat.* VI 415-417): «Questa è colei da la qual se deriva | ogni rapina, a la figlia docendo | in che modo agl'amanti si rescriva», e poco oltre: «Mai non sperar che madre in alcun'hora | altro costume a la soa figlia insegna | se non quel che lei cole, e sempre adora» (*Sat.* VI 424-426). E Ariosto, in *Sat.* V 106-114, dapprima riprende il principio del continuo e fatale influsso materno (cfr. l'avverbio *sempre*), poi immagina che la figlia voglia competere con la madre e anzi superarla collezionando amanti: «Oltre che il ramo al ceppo

15. Per Giovenale il testo di riferimento, con cui confronto il volgarizzamento, è GIOVENALE, *Contro le donne (Satira VI)*, a c. di Franco Bellandi, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2003 [1995]. Cito Sommariva da *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua per Georgio Summaripa Veronese, novamente impresso*, [Toscolano], P. Alex. Pag. Benacenses F. Bena. V.V., 1527, custodito presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena. Citerò aggiungendo diacritici, regolando unione e separazione delle parole secondo gli usi attuali e modificando la punteggiatura.

16. Quanto a *fumi*, cfr. qui le osservazioni finali sul Vinciguerra.

s'assimiglia, | il dimestico essempro, che le aggira | pel capo sempre, ogni bontà sgombiglia.
| Se la madre ha duo amanti, ella ne mira | a quattro e a cinque, e spesso a più di sei, | et a
quanti più può la rete tira: | e questo per mostrar che men di lei | non è leggiadra, e non le
fur del dono | de la beltà men liberali i dèi» (*Sat.* V 106-114).

Passo ora a qualche contatto di tipo lessicale o espressivo. La donna prodiga di doni agli amanti non si rende conto di quanto costano i suoi piaceri, scrive Sommariva in *Sat.* VI 645-647: «La femina che prodiga, ha sì rotti | gli sentimenti che giamai non sente | perder la robba in gl'appetiti giotti». Anche Ariosto, nel cui *usus* prevale nettamente la forma *ghiott**, usa nella *Sat.* V la parola *giotto*, in un senso più strettamente alimentare, seppur sempre riferito all'ambito morale e sessuale: «e chi s'usa a beccar de l'altrui carne, | diventa giotto, et oggi tordo o quaglia, | diman fagiani, uno altro di vuol starne» (19-21).

Si registrano poi vari contatti intorno al tema – anch'esso topico – degli unguenti e del trucco. Alcuni versi del Sommariva offrono ad Ariosto più di un'espressione. Leggiamo *Sat.* VI 798-803: «Intollerabil cosa non si truova | più de la donna richa in questo mondo, | come ben sa, chi fatto n'ha la pruova. | In questo meglio, non hauendo biondo | né bello il viso, come voria hauere, | con il pan molle, se 'l fa liscio e tondo». Ariosto, da par suo, abbozza il ritratto di una donna virtuosa che dovrebbe accontentarsi del proprio viso e insieme, per contro, ostentare tutti gli «ornamenti» che si convengono a una gentildonna: «Voglio che se contenti de la faccia | che Dio le diede, e lassi il rosso e il bianco | alla signora del signor Ghinaccia. | Fuor che lisciarsi, uno ornamento manco | d'altra ugal gentildonna ella non abbia; | liscio non vuo', né tu credo il vogli anco» (*Sat.* V 202-207). L'odio del marito per il *liscio* o belletto affonda le sue radici già nelle vivide scene dipinte da Giovenale, e in qualche modo passate a Sommariva. Ecco, ad esempio, i versi 804-821, che seguono le terzine appena citate:

[...]

com bambaselli, e lacha per parere
anchor più bella, vischiando 'l marito
quando lei basa per fagli piacere.

Ma quelle che a l'amante han fatto invito,
vengono a lui con la faccia lavata
co 'l viso bianco, lucido e pulito
di quel belletto, e di quella fogliata
cargo, che suole l'India qui mandare
con muschio, e con garofoli parata.

E quando questo più non può giovare
per esser troppo nota in lei tal arte
si fa con latte d'asina lavare.

Le qual conduce seco in ogni parte
per tal officio se ben esulato
fosse 'l marito a le hiperboree parte.

E tante medicine hanno mutato
con suppe molle, per far bella fazza
che 'l volto pien di croste è diventato.

Nel passo si notano per altro alcune caratteristiche linguistiche del traduttore, come i dialettismi (*bambaselli*, *lacha* etc.) e i crudi latinismi (*fogliata* [*foliata* in lat.], cioè ‘unguento’). Com’è noto, il marito che rimane invischiato (in lat. *viscantur*) nelle pomate quando bacia la moglie torna in Ariosto. Leggiamo ad esempio i vv. 220-222 di *Sat. V*, con la loro accensione finale degna di Giovenale: «Sì che quei che le baciano, ben ponno | con men schivezza e stomachi più saldi | baciâr lor anco a nuova luna il conno». Del resto, come scriveva appena sopra, il marito «Non sa che ’l liscio è fatto col salivo | de le giudee che ’l vendon; né con tempre | di muschio ancor perde l’odor cattivo» (211-213). Compare qui – oltre al dettaglio delle *giudee*, che in Sommariva trova un precedente su cui mi soffermerò oltre – il *muschio*, mescolato all’unguento anche in Sommariva (assente, invece, in Giovenale); Ariosto afferma che il suo profumo nulla può fare per attenuare il cattivo odore dell’unguento. Infine, se per Sommariva la donna ha gli intrugli sempre con sé, e solo di essi si cura, quand’anche il marito fosse al polo iperboreo,¹⁷ Ariosto evoca interi armadi stipati di unguenti; per entrambi si tratta, in definitiva, di «unti» nocivi, che guastano la pelle facendo sorgere rughe e croste: «Il sollimato e gli altri unti ribaldi, | di che ad uso del viso empion gli armari, | fan che sì tosto il viso lor s’affaldi» (*Sat. V* 223-225).¹⁸

Se in qualche caso Sommariva elimina le punte più crude del linguaggio di Giovenale, altrove invece si compiace di introdurre elementi originali e violentemente scabrosi. È il caso di una terzina che viene interpolata dopo la traduzione dei versi in cui l’Aquinata descrive come la padrona di casa si faccia acconciare dalle schiave finendo per alterare le proprie reali proporzioni fisiche. Rammento i vv. 501-507 del testo latino: «Tot premit ordinibus, tot adhuc conpagibus altum | aedificat caput: Andromachen a fronte videbis, | post minor est, credas aliam. Cedo si breve parvi | sortita est lateris spatium breviorque videtur | virgine Pygmaea nullis adiuta coturnis | et levis erecta consurgit ad oscula planta».¹⁹ Sommariva traduce l’ultima immagine («Ma se prossima a te quella farai | ti parerà veder una pigmea | se con zopelli non l’aiuterai») in un modo che deve sembrargli insoddisfacente, tant’è vero che avverte la necessità di ampliare il testo così: «E nondimen con soa faccia giudea | se levarà su’ piedi, per basare | la mente che gli tocha la morfea»²⁰ (*Sat. VI* 891-893), dove

17. Un po’ diverso il testo di Giovenale, dov’è la donna che, eventualmente mandata in esilio al polo iperboreo, si farebbe accompagnare da una mandria di asinelle pur di aver con sé del latte emolliente (GIOVENALE, *Contro le donne (Satira VI)*, cit., pp. 88-89).

18. Cfr. poi il prologo della *Cassaria* in versi, dove, ai vv. 60-70, troviamo una riflessione sulle «maledette cresphe che si affaldano»: «Oh come passa! Oh come in precipitio | veggiamo la bellezza ire e la grazia | né modo ritroviam che la ricuperi! | Né per mettersi bianco né per mettersi | rosso, si farà mai che gli anni tornino; | né per lavorar acque che distendano | le pelli, né se le tirasson gli argani, | si potrà già mai far che si nascondano | le maledette cresphe che si affaldano | il viso e il petto; e credo peggio facciano | ne le parti anche che fuor non si mostrano». Cito da Ludovico ARIOSTO, *La Cassaria in versi*, a c. di Valentina Gritti, Firenze, Cesati, 2005, pp. 105-6 (*cresphe* è termine già boccacciano, come nota la curatrice ivi, p. 105 nota 68).

19. «Con tanti ordini di riccioli opprime il suo capo, e ancora con tante impalcature di supporto riesce a sopraelevarlo che a vederla di faccia ti sembrerà un’Andromaca; ma di dietro è più piccola, la si potrebbe prendere per un’altra. E dimmi un po’ tu, se ha avuto in sorte dalla natura una corporatura esile e minuta e – senza il soccorso dei coturni – sembra più bassa di una bimba pigmea e per un bacio deve alzarsi leggera sulla punta dei piedi!» (GIOVENALE, *Contro le donne (Satira VI)*, cit., p. 91).

20. «Organo sessuale femminile; è ant. voce gerg., da riconnettersi a *morfia* ‘bocca’ [...]» (Valter BOGGIONE e Giovanni CASALEGNO, *Dizionario del lessico erotico*, Torino, UTET, 2004, p. 364).

«faccia giudea» rilancia il tema degli unguenti maliziosi che Ariosto sviluppa con dovizia di particolari mostruosi (*Sat.* V 211-212: «salivo | de le giudee», e poi, ai vv. 214-216, «Non sa [*Erculan* che bacia *Lidia*] che con la merda si distempre | di circoncisi lor bambini il grasso | d'orride serpi che in pastura han sempre»).

Il *côté* Giovenale-Sommariva è dunque espressivo fino alla deformazione, alla demonizzazione, al sarcasmo grottesco e quasi tragico, e credo che filtri qua e là nel dettato ariostesco, almeno limitatamente alle zone del testo che si sono citate, molto connotate in chiave misogina e forse ancora un po' 'stonate' rispetto al ritmo affabile, intimo e comprensivo, che caratterizzerà la voce matura di Ariosto satiro.²¹ Completa questa piccola rassegna il motivo, presente in Ariosto, dell'invadenza dei preti, che penetrano disinvoltamente nelle case e rischiano di suscitare il facile desiderio della donna. Sommariva aveva travestito di panni cristiani – definendoli «preti» – gli astrologi e i sacerdoti egiziani descritti da Giovenale, seguiti con passione dalle donne, che tanto credito danno ai loro rituali e che per devozione sono pronte ad allontanarsi dal marito e a intraprendere pratiche magiche da strapazzo, spesso dai risvolti osceni. Cito dalla lunga sequenza racchiusa nei vv. 901-935: «[...] ecco che sempre la camera è piena | de preti, e la cucina con le sale. | [...] | L'arciprete de questi vedi intrare | co 'l timpano in la casa e mitra in testa | e con la cotta phrigia da cantare. | [...] | Guarda che mente, e che animeta priva | d'ogni peccato, è questo pretachione, | che fin di notte a dio parlar ariva?»; e Ariosto, in *Sat.* V 196-201, raccomanda: «Tema Dio, ma che udir più d'una messa | voglia il dì non mi piace; e vuo' che basti | s'una o due volte l'anno si confessa. | Non voglio che con gli asini che basti | non portano abbia pratica, né faccia | ogni dì torte al confessore e pasti». Si nota, a margine, il gioco di parole su *basti*, mirato a porre in evidenza l'immagine insidiosa del prete che, diversamente dagli altri uomini, non porta sulle spalle il giogo coniugale. D'Orto segnala come *portare il basto* sia già in Vinciguerra *Utrum deceat...* I 133-134: «Aurelio Imperator portando il basto | dell'adultera moglie [...]». E proprio questo precedente linguistico ci invita ora a lasciare Sommariva e il suo Giovenale per recuperare qualche contatto con la satira di Antonio Vinciguerra.

Nei versi già citati di *Sat.* V 118-120, «Non cercar chi più dote, o chi ti porte | titoli e fumi e più nobil parenti | che al tuo aver si convenga e alla tua sorte», i *fumi* della 'vanagloria' trovano un precedente, forse non trascurabile, nella satira vinciguerriana *Contra falsum et imperitum vulgi iucium*, il testo d'apertura dell'*Opera nova* (Venezia, 1505²²), dove il volgo è definito «pieno de [...] fumi» (vv. 22-24: «Taci dunque ignorante et cieco vulgo: | pieno de sogni: de ombra: vento: et fumi: | che troppo al debil tuo viso refulgo»). Un'espressione analoga ricorre in Ariosto anche nell'indimenticabile sintagma «Roma fumosa» di *Sat.* II 164 e già nella rivendicazione anticortigiana, in *Sat.* I 174, si legge «ch'io non lascio accecarci in questi fumi».²³ Per le occorrenze ariostesche non è inutile supporre,

21. Superfluo osservare che la parola «puttana» usata da Ariosto (*Sat.* V 289-290: «Lievè quanto puoi la occasione | d'esser puttana [...]») trova vari precedenti in Giovenale-Sommariva.

22. La data della stampa è incerta, ma è convenzione fissarla al 1505: cito dalla stampa del 1520 (Venezia, Alessandro Bindoni) custodita in British Library, di segnatura 11426.bbb.9.

23. Per *fumoso* nel senso di 'borioso' o 'vanaglorioso', il *GLDI* VI, p. 454⁷ porta come primi esempi Alberti e Ariosto; per *fumo* come 'superbia', 'boria', 'presunzione', cfr. *ivi*, p. 451⁵ (con esempi da Lorenzo de' Medici e Ariosto, di cui per altro si cita un luogo dei *Cinque canti*, scritti sicuramente dopo la satira I).

a monte, l'influsso del Vinciguerra, che documenta l'uso di *fumo* nella stessa accezione già entro l'ambito satirico.

Questo «Giovenale cristiano»²⁴ comincia la satira *Utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere* con una lunga introduzione del tutto coerente con l'intitolazione: e cioè presentando la condizione umana come naturalmente compromessa col peccato; di qui la spinta a prender moglie, tanto comune tra gli uomini quanto meschina. Ariosto, invece, è ben conscio che «senza moglie a lato | non puote uomo in bontade esser perfetto» (*Sat.* V 14-15), e liquida scherzosamente il celibato quando si affretta ad aggiungere: «Né senza si può star senza peccato; | che chi non ha del suo, fuor accattarne, | mendicando o rubandolo, è sforzato» (*Sat.* V 16-18). Insomma, Ariosto non potrebbe essere più lontano dalla prospettiva ascetica di Vinciguerra. Eppure, si riavvicina al poeta veneziano quando compie i primi passi sul terreno tradizionale delle prescrizioni volte a ridurre al minimo i rischi del matrimonio: ad esempio, se Vinciguerra scrive in I 76-81: «Si bella fia di forma et di costumi | difficile provincia harà il marito | per custodirla: anchor che 'l se consumi. | Dura impresa a le man: duro partito: | vive in suspecto et non sa qual parte | volger si possi el povero schernito», Ariosto afferma, in *Sat.* V 163-168, con sottinteso un ideale di confortevole mediocrità: «Non ti scostar, non ir dove tu inciampi | in troppo bella moglie, sì che ognuno | per lei d'amor e di desire avampi. | Molti la tenteranno, e quando ad uno | repugni, o a dui, o a tre, non star in speme | che non ne debbia aver vittoria alcuno».²⁵

Dunque, là dove la satira di Ariosto è simile a un trattatello, emerge la contiguità di campo con i modelli volgari. Più interessante è una possibile ripresa lessicale dalla seguente solenne reprimenda del Vinciguerra: «Capo sventato de intellecto scemo | credi in riposo goder bella e ricca | se tu non sei de ogni viltà supremo. | Lo altro ignorante da moeror se apicca | vedendo moglie haver povera et vagha | che dietro ogniun se apressa a darle ficca» (*Utrum deceat...* I 154-159). Ariosto, in *Sat.* V 136-138, scrive: «Ma se l'altre n'han dui, ne vuol la ricca | quattro; se le compiaci, più che 'l conte | Rinaldo mio la te aviluppa e ficca» con la rima «ricca»: «ficca» e soprattutto quest'ultima espressione, forse prelevata dalla *iunctura* «darle ficca». Su questo passo del Vinciguerra non si soffermano i pochi studi disponibili: il Dalla Torre, che offre un riassunto dettagliato del testo, intende nel seguente modo: «se poi questa [la moglie] è sì di vaghe sembianze, ma povera di censo, sarà pronta a prostituirsi a chiunque, formando così ugualmente la disperazione del marito»;²⁶ la Sospetto, autrice di una monografia sul Vinciguerra, non menziona affatto la terzina in questione.²⁷ Si può supporre che *ficca* valga, forse per sincope, *ficcata*, con senso osceno;²⁸ in effetti, com'è prevedibile, molti pretendenti insidiano una moglie povera e bella. Ariosto, da par suo, usa *ficca* nel

24. La definizione – di Vittorio CIAN, *La satira*, I, Milano, Vallardi, 1945, p. 399 – è avvalorata da Armando BALDUINO, *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1976-1987, 10 voll., 3/1 (*Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*), pp. 265-367: 348.

25. Come ricordato sopra, A. CORSARO, *Per una lettura delle Satire dell'Ariosto*, cit., p. 41, mette a confronto questi due passi; cfr. poi L. ARIOSTO, *Satire*, a c. di A. D'Orto, cit., p. 157.

26. A. DALLA TORRE, *Di Antonio Vinciguerra e delle sue Satire*, cit., p. 149.

27. Adelaide SOSPETTO, *Le satire edite ed inedite di Antonio Vinciguerra*, Ciriè, Tip. Giovanni Capella, 1904.

28. *GDLIV*, p. 934; V. BOGGIONE e G. CASALEGNO, *Dizionario del lessico erotico*, cit., p. 212. Escluderei 'dare le fiche' perché mi pare che tale espressione non avrebbe senso in questo contesto.

senso di ‘inganna’, e l’espressione è un *hapax* nelle *Satire* (né mai compare nelle altre opere ariostesche). A finire intrappolato, nel testo di Ariosto, è però un uomo, ossia il cugino Rinaldo: questi aveva mostrato grande disponibilità a farsi ingannare dalle donne se si era sposato tre volte. A margine è interessante osservare, però, che nel *GDLI* l’esempio ariostesco è riportato con una diversa punteggiatura, e quindi con un’altra interpretazione del ruolo di Rinaldo: se «le compiaci più che ’l conte | Rinaldo mio, la te aviluppa e ficca».²⁹

Si potrebbe forse approfondire il regesto dei contatti con Sommariva e Vinciguerra estendendo l’indagine a tutte le satire di Ariosto. Qui mi limito ad accennare, per esempio, al sicuro influsso della satira V di Giovenale, dedicata alla descrizione di un pranzo, sulla satira II di Ariosto, con la rappresentazione della mensa dei preti. Dal testo latino giungono alcune immagini relative alla carne poco raffinata e ai vini indigesti, come ricordano i commenti; e forse dal volgarizzamento potrebbero filtrare nel linguaggio ariostesco espressioni come «gambaro rostito» (*Sat. V* 122), confrontabile al «gambaro cotto rosso» (*Sat. II* 62) cui Ariosto rassomiglia Frate Ciurla, ossia il frate beone che si appresta, dopo mangiato, a salire sul pulpito.

Si tratta beninteso di dettagli, ma forse però non del tutto trascurabili al fine di ricostruire il quadro degli spunti volgari da cui prese le mosse Ariosto satiro. Vorrei, in conclusione, accennare a un altro autore proto-satirico attivo a Padova tra Quattro- e Cinquecento: Niccolò Lelio Cosmico. Probabilmente Ariosto lo rammenta nella satira VI tra gli umanisti che hanno il vezzo di storpiare il proprio nome per accostarlo alla lingua greca o latina (*Sat. VI* 58 e sgg.: «Il nome che di apostolo ti denno | [...] | in Cosmico, in Pomponio vai mutando») e lo compiangi in un epitaffio (*Lirica latina* XVI). Inoltre – e a mio giudizio si tratta della testimonianza più interessante – il Cosmico compare in un curioso sonetto caudato (XXXIX) contro Alfonso Trotti, fattore ducale e giudice nel processo del 1519 per l’eredità di Rinaldo Ariosto, che com’è noto finì in gran parte nelle mani del Duca. Vale la pena riportare le prime due quartine del testo:

Magnifico fattor, Alfonso Trotto,
tu sei per certo di grand’intelletto;
in ciò che tu ti metti esci perfetto,
ed i maestri ti lasci di sotto.

Da Cosmico imparasti d’esser giotto
di monache e non creder sopra il tetto,
l’abominoso incesto, e quel difetto
pel qual fu arsa la città di Lotto.

Si coglie subito la ricerca di una comicità bassa e salace (cfr. «Da Cosmico imparasti d’esser giotto | di monache [...]»), e in particolare il termine *giotto* che ci riporta al linguaggio satirico ariostesco.³⁰ In più, la perifrasi allusiva alla sodomia tornerà nella satira

29. *GDLIV*, p. 934¹⁹.

30. Cfr. sopra per *giotto* in *Sat. V* (e cfr. anche *Sat. IV* 15).

VI, nell'ambito di alcuni versi che per altro Ariosto riscrisse radicalmente sul ms. F (*Sat.* VI 25-30); nella prima redazione di quei versi il poeta cercava proprio una difficile rima con «Lot» (*Lotto* nel sonetto).³¹

Il Cosmico compose un ternario e lo intitolò *Satyra*, dando prova di una qualche consapevolezza teorica che ne fa un caso d'interesse speciale. Si tratta, ancora una volta, di satira giovanaliana, tanto che, nella sua introduzione al testo, Cian osservava: «Bisogna proprio riconoscere che in quei rinfocolati entusiasmi pel grande poeta d'Aquino, che in sul cadere del '400 era stato più volte ripubblicato e commentato e tradotto – in terza rima, da un veneto, il Sommariva – e si leggeva e chiosava nelle scuole, la nostra satira volgare si metteva per una china pericolosa, rischiando di smarrirsi nelle ombre e fra gli sterpi della astrazione retorica e dell'enfasi vuota. Grande fortuna per essa, che di lì a poco splendesse, per merito soprattutto di messer Lodovico, il sole di Orazio!».³² Si dovrà, almeno in parte, concordare con Cian, ma nulla ci vieta di accostare il verso «Premendo iusti et exaltando iniqui» (*Satyra*, 72) a «l'iniqui alzando, e deprimendo in lutto | li buoni» (Ariosto, *Sat.* IV 100-101); oppure, il verso «Nel tempo che le genti eran silvagie» (*Satyra*, 271) a «Nel tempo ch'era nuovo il mondo ancora» (Ariosto, *Sat.* III 208). Più da vicino, le terzine del Cosmico «Nel tempo che le genti eran silvagie | l'accorgersi dopoi pareva un riso, | unde Epigmeteo lunga infamia tragie. | E ora è manco sì l'umano aviso, | che felice è colui che al fin s'accorgie | e po' molto fallir pur alcia il viso» (*Satyra*, 271-276) convocano in scena l'«incauto Epimeteo» di Ariosto, *Sat.* VII 44. Per altro, il riferimento mitologico già nel Cosmico – come in Vinciguerra e come poi nelle pasquinate romane – assume quell'aura leggermente straniante che circonda simili preziosità nel dettato satirico di Ariosto (come Artofilace della *Sat.* I, Fetonte nella *Sat.* III, Anfione nella *Sat.* VI e altre ancora). Insomma, forse non è indebito scorgere, dietro alla raffinatezza ariostesca, un punto di partenza – o almeno un punto comune di intonazione – in questi territori tanto aspri e accidentati.

31. Questa era la redazione antica poi modificata: «Pochi sono grammatici e humanisti | senza il vitio per cui Dio Sabaot | fece Gomorra e i suoi vicini tristi, | ché mandò il fuoco giù dal cielo, et quot quot | eran, tutti consunse; si che apena | campò fuggendo un innocente, Lot» (G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto nelle Satire*, cit., p. 280).

32. Vittorio CIAN, *Una satira di Niccolò Lelio Cosmico*, Pisa, Nistri, 1903, p. 10.

GIANLUCA GENOVESE

Ariosto repubblicano

1. Il generale filosofo

Nel celebrare il centenario della nascita del Tricolore, il 7 gennaio del 1897 Giosuè Carducci teneva «al popolo di Reggio» un discorso che rammentava alle «generazioni crescenti», già immemori «della grande istoria recente», il ruolo della città emiliana nel «natale della Patria», sul piano della storia ma ancor più su quello del simbolo: «Reggio animosa e leggiadra, questa figlia del console M. Emilio Lepido e madre a Ludovico Ariosto, tutta lieta della sua lode moderna; che “città animatrice d’Italia” la salutò Ugo Foscolo, e dal seno di lei cantava il poeta della *Mascheroniana*, “La favilla scoppì donde primiero | Di nostra libertà corse il baleno”».¹

In questo distillatissimo compendio della storia cittadina, tra i due estremi cronologici della fondazione romana – *Regium Lepidi* – e del «primo passo» compiuto verso la moderna «libertà» e «unità statale», trovava dignità di menzione, quale sola tappa intermedia, l’onore di aver dato i natali a Ludovico Ariosto. E non si trattava soltanto delle predilezioni del critico e del professore, sia pure in un contesto che avrebbe giustificato il richiamo a un autore di importanza decisiva per lo *Svolgimento della letteratura nazionale*;² al Carducci erudito, che era stato per un decennio segretario della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, non sfuggiva certo il grande sforzo compiuto, proprio da coloro che erano stati osannati da Foscolo e da Vincenzo Monti, per creare, attraverso la monumentalizzazione della memoria ariostesca, una nuova consapevolezza identitaria nei popoli della Repubblica Cisalpina.

Subito dopo la vittoria di Napoleone a Marengo, a Reggio Emilia si sperimentò infatti una inedita declinazione della festa rivoluzionaria, trasformando di fatto la città in un precoce laboratorio di invenzione della tradizione.³ La festa, promossa nell’ottobre del 1800 dal generale bonapartista Sextius de Miollis, era costruita intorno a un «rustico albergo» privo di «alcuna cosa rimarchevole», magnificato però come il «casino di campagna» dove «l’immortale Ariosto» non solo aveva di tanto in tanto soggiornato, ma nel quale avrebbe sia «composto il celebre Poema di Orlando», sia «dipinto con maestro pennello quella varietà d’immagini dilettevoli in cui spiegasi la bella natura in tutta la sua luce».⁴ I Malaguzzi,

1. Giosuè CARDUCCI, *Per il tricolore*, in *Opere*, vol. X, *Studi saggi e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1898, pp. 415-421.

2. Sul ruolo di Ariosto quale figura-chiave, insieme con Machiavelli, nella ricostruzione critica carducciana, e segnatamente nei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868-1871), cfr. Emma GIAMMATTEI, *Idea e figura del Rinascimento fra De Sanctis e Carducci*, in «Intersezioni», XXXV, 1 (2015), pp. 35-61.

3. Prendo in prestito la celebre formula di Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, promotori e curatori delle ricerche raccolte in *L’invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1983.

4. *Description de la Fête célébrée à Reggio le 20 vendémiaire an IX. En l’honneur de l’Arioste - Descrizione della Festa celebrata in Reggio al 20 vendemmiale anno IX. In onore dell’Ariosto*, Reggio, Stamperia di Michele Torreggiani, Anno IX [1800], p. 7.

discendenti del ramo materno di Ludovico e proprietari del casino, venivano pubblicamente elogiati per aver custodito nel tempo, «con religioso rispetto», la «tavola sopra la quale scriveva il Poeta» e «alcune pitture a fresco» di «sua opera».⁵

Miollis, il «generale filosofo» con la passione per l'archeologia, noto per la sua cultura vasta e raffinata,⁶ non poteva ignorare che il *Furioso* non era stato né concepito né scritto a Reggio, che quello dell'«Ariosto pittore» era solo uno dei più longevi *topoi* critici («Ei ti dipinge una cosa sì bene | che ti pare d'averla avanti gli occhi»),⁷ e che gli affreschi erano in realtà di epoca posteriore.⁸ Ma aveva la necessità – comune a tutti coloro che erano incaricati di amministrare i territori 'liberati' diffondendo nel contempo l'ideologia post-rivoluzionaria – di edificare le basi di una nuova religione secolare e civile, che per essere assimilata dai vari strati della popolazione non poteva fondarsi che su una mitologia autoctona; e il tentativo di ricostruire anche per questa via il consenso sociale era reso viepiù urgente dal fragile equilibrio della seconda Cisalpina, con Mantova e Ferrara ancora occupate dagli austriaci.

2. La letteratura italiana in piazza

Prima di descrivere il ruolo di Ariosto nel Pantheon della seconda Cisalpina e le forme di ricezione anche produttiva che ne conseguirono, è utile tornare ai primordi della neonata Repubblica sorella, dove lo stesso Miollis e poi Vincenzo Monti avevano già verificato le potenzialità su suolo italiano delle *fêtes révolutionnaires* che sostituivano l'intellettuale al santo quale *genius loci*.⁹ Il 15 ottobre 1797, Miollis, comandante delle truppe francesi di stanza a Mantova e governatore della città, aveva dedicato a Virgilio una festa sfarzosa, concretizzando prontamente un desiderio di Napoleone, il quale qualche mese addietro aveva visitato Pietole «per onorare la cuna» dell'autore dell'*Eneide*, esentando il villaggio da tutte le contribuzioni «e suggerendo che ogni anno si dovesse colà celebrare solenne festeggiamento in memoria del sublime poeta».¹⁰ L'oc-

5. *Ibid.*

6. Per un profilo esaustivo della carriera e della personalità del Miollis si deve ricorrere ancora a Henri AURÉAS, *Un général de Napoléon: Miollis*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

7. Su questi versi, che provengono da un *Capitolo in lode di Lodovico Ariosto* del 1540, e più in generale sul contesto di quelle «prime celebrazioni dell'*Orlando furioso*» che lodano la sua «capacità di “porre sotto gli occhi di chi legge”, cioè l'evidenza rappresentativa», cfr. Stefano JOSSA, *Ariosto o Boiardo? Giovan Battista Giralaldi Cinzio critico dell'Orlando furioso*, in *Volteggiando in su le carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, a c. di Enrico Garavelli, Helsinki, Helsinki University Press, 2011, pp. 45-71, a p. 50.

8. Cfr. Antonio CANOVI, *O bel “Maurician”, che mai vagheggi? Una nota geostorica per apprendere il Mauriziano alla città che cambia*, in *Di nuovo al Mauriziano nel 150° dell'acquisizione a patrimonio comunale*, a c. di Carlo Baja Guarienti e Antonio Canovi, Reggio Emilia, Centro di documentazione storica di Villa Cougnet, 2013, pp. 20-22.

9. Cfr. Bruno TOBIA, *La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 109/1 (1997), pp. 75-87, a p. 77. Harald HENDRIX ha citato questi episodi come i primi di una nuova concezione della pratica antica della commemorazione degli scrittori: *Petrarch 1804-1904. Nation-Building and Global Identities, in Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building and Centenary Fever*, ed. by Joep Leerssen, Ann Rigney, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 117-133, alle pp. 119-120.

10. Così nella *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia storia delle città, dei borghi, comuni e castelli ecc. fino ai tempi moderni*, per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati, Milano, Orona e Caimi, 1859, vol. V, p. 376.

casione è nota soprattutto agli urbanisti, poiché Miollis affidò all'architetto Paolo Pozzo il progetto di quella che sarebbe a breve divenuta la Piazza Virgiliana, ma ciò che nella nostra prospettiva interessa rilevare è la pressione esercitata sulla figura e sull'opera del poeta latino nel tentativo di estrarne succhi illuministi e rivoluzionari. Tracciava il solco Miollis stesso in una concisa allocuzione, attribuendo al «Vate immortale» il merito di aver saputo cantare, insieme con «la vita rurale, i beni della Pace, i trasporti dell'amore», anche «i tumulti de' campi, i documenti della virtù, le smanie della superstizione, i lumi della ragione».¹¹ In una *Prosa arcadica*, il «Cittadino avv.» Leopoldo Camillo Volta eccitava poi «l'amor patrio» dei mantovani, invitandoli a «sostenere anche in oggi la gloria di mostrarsi vero Concittadino del gran Virgilio».¹² E Giuseppe Lattanzi, che come segretario della Imperiale e Reale Accademia di scienze e lettere di Mantova aveva strenuamente difeso sovranità e religione,¹³ inneggiava ora alla «libertà de' Sapienti» e della «Nazione», attribuendo alle celebrazioni virgiliane valore anche talismanico per il successo delle battaglie repubblicane:

Come più dubitare sulla lealtà del genio magnanimo dell'invitta Nazione Francese, che coronata di vittorie protegge del pari la libertà de' popoli, che la repubblica de' letterati? [...] La celebrità di questo giorno, in cui onoriamo con pubblici spettacoli la memoria dell'immortale VIRGILIO, il marmoreo monumento innalzato sul terreno natale dell'epico massimo del Lazio, monumento che ricorderà in ogni tempo ai posteri che in quel suolo medesimo il prode Generale MIOLLIS per la gran causa della libertà si fece come scudo invincibile contro gli urti poderosi delle schiere nemiche; sono senza dubbio tante riprove che la filosofia e la vittoria accompagnano a gara i repubblicani vessilli.¹⁴

Lo stesso Lattanzi collegava poi in ottave di modesta fattura «l'infinito vanto» di Mantova in quanto «Patria» del «maggior degli Epici Latini» con il suo potersi finalmente «rallegrare» per «l'antica libertà risorta».¹⁵ E l'abate Saverio Bettinelli prendeva spunto dal «teatro» alzato a Virgilio per unirsi al coro dei cantori di «Libertade, ed Eguaglianza», e dei «due prodi figli di Minerva, e Marte» che l'avevano assicurata: «Miollis a un lato, all'altro Bonaparte».¹⁶

È stato Carlo Dionisotti ad attribuire a quegli anni il valore di soglia per un nuovo assetto delle gerarchie letterarie: la costruzione del mito ottocentesco di Dante «padre della Patria», il primo – e definitivo – suo insediamento al centro del canone, spodestandone Petrarca,¹⁷ traevano infatti origine proprio dalla tenacia con la quale i giacobini avevano portato «la letteratura italiana in piazza», facendone «l'insegna di una religione

11. L'allocuzione è raccolta in *Prose e versi pel giorno natalizio di Virgilio*, Mantova, 1797, anno VI repubblicano, p. 49.

12. Ivi, p. 51.

13. Cfr. Lauro Rossi, *Lattanzi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, *ad vocem*.

14. *Prose e versi pel giorno natalizio di Virgilio*, cit., p. 57.

15. Ivi, p. 63.

16. Ivi, p. 66.

17. Sulla «invenzione di Dante» e la contemporanea «estromissione» di Petrarca dal centro del canone, cfr. almeno Amedeo QUONDAM, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 39-40.

civile e nazionale». ¹⁸ Fu non per caso il Circolo costituzionale di Ravenna ad organizzare, il 3 gennaio del 1798, una festa in memoria di Dante, per «bagnare di lagrime la Tomba» dell'«antico Espugnatore della Sacerdotale Impostura»: ¹⁹ così recitava il manifesto redatto dal giacobino Paolo Costa, «il principe dei dantisti romagnoli dell'Ottocento». ²⁰ L'idea di conferire solennemente all'autore della *Commedia* la cittadinanza ravennate era stata di Vincenzo Monti, delegato della Repubblica Cisalpina quale commissario organizzatore delle province di Romagna, il quale concludeva il proprio discorso patriottico ²¹ collegandosi esplicitamente alla celebrazione virgiliana del Miollis, per difendere la legittimità degli «onori repubblicani» attribuiti a Dante:

Un'anima quanto bassa altrettanto maligna ha mosso dubbio nel popolo se Dante meritar possa gli onori repubblicani avendo egli scritto un miserabile e sconosciuto trattato su i diritti della Monarchia. Cittadini: Virgilio ha fatta ne' suoi poemi la perpetua apoteosi del primo tiranno di Roma, e Virgilio nel passato Vendemmiatore ha veduta concorrere in Mantova tutta la Cisalpina a celebrarne la festa. Le bandiere repubblicane si sono abbassate dinanzi alla modesta sua tomba, e ognuno si è dimenticato delle sue adulazioni per onorarne i talenti. Si è perdonato a Virgilio, non si perdonerà all'Alighieri? Si è festeggiata nella repubblica la memoria del favorito d'Augusto, e s'insulterà a quella d'un infelice, che fu il flagello dei despoti? O assolvete dunque l'Alighieri come avete assolto Marone, o private me pure del sacro titolo di Cittadino. ²²

Come si vede, tanto a Mantova quanto a Ravenna la partita si giocava su un fronte duplice: da una parte la necessità di risvegliare l'amor patrio attraverso la costruzione di genealogie e di simboli identitari, dall'altra la volontà di trovare o creare un legame tra questa dimensione locale e le parole d'ordine della Rivoluzione, *libertà* e *ragione*. Meraviglia quasi, per la sua sin troppo scoperta mimesi del modello che intende insieme richiamare e sostituire, la rifunzionalizzazione laica della processione delle reliquie, che più che sacrilega appariva ridicola al frate bolognese Benedetto Fiandrini: «Consistè la festa in alcune allocuzioni recitate da vari soggetti, indi processionalmente portossi un leggile con sopra il Poema della Divina Commedia del Poeta Dante, e due Corone una di rose e l'altra d'alloro. Il Commissario L. Oliva e Vincenzo Monti con alcuni Patrioti Repubblicani portoronsi anch'essi a questa ridicola processione [...]». ²³ Anche al culmine della cerimonia mantovana «le autorità civili» avevano «deposto sulle opere di Virgilio, che il celebre Bodoni aveva mandate in offerta, le agresti corone che avevano in mano». ²⁴

18. Cfr. Carlo DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana* [1967], Torino, Einaudi, 1999, pp. 257-259.

19. Cfr. Corrado RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri. Con illustrazioni e documenti*, Milano, Hoepli, 1891, p. 319.

20. Marino BIONDI, *Studi romagnoli. Cinquant'anni di letteratura*, Cesena, Società di studi romagnoli, 2002, p. 110n.

21. Il discorso è stato parzialmente ripubblicato da Luca Frassinetti nella sua edizione di Vincenzo MONTI, *Poesie. 1797-1803*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 569-574.

22. Si cita dalla prima edizione integrale del discorso, in Leone VICCHI, *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Faenza, Conti, 1879, voll. 3-4, p. 553.

23. C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, cit., p. 320. Per un quadro articolato del complesso rapporto tra politica e religione nel nuovo contesto, cfr. Dino MENGOLZI, *Politica e religione nel Rubicone giacobino: studi e materiali, 1796-1799*, Bologna, Analisi, 1991.

24. *Prose e versi pel giorno natalizio di Virgilio*, cit., pp. 4-5.

3. La festa ariostesca di Reggio

Dopo la parentesi dell'occupazione austro-russa, Miollis, reinsediato quale figura tra le più autorevoli della Seconda Cisalpina, tornava a cercare il modo di sfruttare le glorie secolari locali in chiave politica²⁵ al fine di avviare nella Repubblica sorella l'essenziale processo di *nation-building*,²⁶ consapevole che le grandi feste e i raduni collettivi non potevano tenersi all'ombra del solo albero della libertà, simbolo importato e poco inteso dalle masse, come avrebbe notato con la consueta lucidità Vincenzo Cuoco: «Molte nostre popolazioni non amavano l'albero perché non ne intendevano l'oggetto, e talune, che s'indispettavano per non intenderlo, lo biasimavano come magico; molte, invece dell'albero, avrebbero voluto un altro emblema. È indifferente che una rivoluzione abbia un emblema o un altro, ma è necessario che abbia quello che il popolo intende e vuole».²⁷ Il «generale filosofo» trovò in Ariosto quel che egli cercava e che il popolo poteva intendere e volere, prima a Reggio, città natale del poeta e del ricordato «casino di campagna», poi a Ferrara, qui ovviamente solo dopo il trattato di Lunéville (9 febbraio 1801), ripristinante la geografia politica che era stata tracciata a Campofornio.

Ariosto si prestava molto meglio di Virgilio a una rilettura in chiave repubblicana. Basti confrontare i frontespizi dei volumi – veri e propri *instant books* – allestiti per fissare la memoria dei due eventi e per diffonderne capillarmente il senso: se un semplice medaglione con l'effigie del poeta latino apriva la raccolta di *Prose e versi pel giorno natalizio di Virgilio*, un'iconografia molto più elaborata era stata studiata per la *Descrizione della Festa celebrata in Reggio al 20 vendemmiale anno IX in onore dell'Ariosto*. L'incisione è firmata dal parmense Luigi Rados, artista noto agli specialisti per i ritratti – più tardi – di Gian Domenico Romagnosi e dell'imperatore Ferdinando I, che dal 1797 al 1801 tenne in Reggio Emilia una calcografia della quale la Repubblica Cisalpina si servì anche per gli emblemi, i fregi e le vignette adoperati negli atti ufficiali.²⁸ Al centro dell'incisione, attorniato dal fumo dell'incenso emanato da un vaso ardente,²⁹ campeggia il «Busto di Lodovico Ariosto», collocato su

25. Ha di recente fatto cenno al ruolo del «General Letterato» Miollis nel promuovere iniziative culturali con finalità identitarie (nella fattispecie, le esequie monumentali della improvvisatrice e poetessa Corilla Olimpica, morta nel novembre del 1800), Chiara BIAGIOLI, *Sulle tracce di un'identità nazionale. Cronistoria editoriale e letteraria di Firenze in età napoleonica*, in *L'editoria italiana nel Decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, a c. di Luigi Mascilli Migliorini e Gianfranco Tortorelli, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 99-126, alle pp. 102-103.

26. Su questo aspetto, cfr. Antonino DE FRANCESCO, *Costruire una identità nazionale: politica culturale e attività editoriale nella seconda Cisalpina*, in *Universalismo e nazionalità nell'esperienza del giacobinismo italiano*, a c. di Luigi Lotti e Rosario Villari, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 339-354. Tra le ricerche recenti sulle implicazioni storico-culturali del concetto storiografico di *nation building* si segnala *The Cultural Politics of Nationalism and Nation-Building. Ritual and performance in the forging of nations*, ed. by Rachel Tsang and Eric T. Woods, Abingdon, Routledge, 2014.

27. Questo passaggio è nel cap. XIX (*Quante erano le idee della nazione?*) del *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*. L'edizione critica del *Saggio* cuochiano è stata data da Antonino De Francesco, Manduria, Lacaíta, 1998.

28. Ancora si attende un profilo esaustivo di questo poliedrico incisore e disegnatore, la cui biografia interesserebbe non poco anche gli storici della cultura. Per le scarse notizie di carattere generale si rimanda a Giulio FERRARIO, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente*, Milano, Bravetta, 1836, p. 273, e Luigi SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, Gorlich, 1955, *ad vocem*.

29. L'apparato qui disegnato verrà replicato anche nella festa di Ferrara alla quale si farà cenno più avanti: «Vi si vedrà sovrapposto il Busto del gran Poeta al naturale, attorniato da vasi ardenti di arabi profumi» (*Prose e rime per il trasporto del monumento e delle ceneri di Lodovico Ariosto, seguito ne' giorni XVII e XVIII pratile dell'anno IX repubblicano*, Ferrara,

quel «dado elevato di antica forma» che aveva fatto mostra di sé nella «Sala Accademica»³⁰ dove si erano susseguiti gli oratori, i poeti e – gran finale – Niccolò Paganini, con «alcune suonate a solo». ³¹ Il busto è circondato non solo dagli attributi iconografici canonici per un poeta, la corona d'alloro e la tromba, simbolo della fama, ma anche da un ramo di quercia, che si vede poi in primo piano germogliare pure dal suolo: risulta dunque evidente il proposito di 'incensare' le virtù civiche dell'effigiato, più che le sue doti letterarie. A bilanciare i due piani simbolici (poetico e politico) interviene la figura di Apollo, seduto in terra con le gambe accavallate e mirante – con torsione del busto e del capo – il cielo, con la lira nella mano sinistra e con un libro nella destra, aperto e rivolto verso il lettore esterno, il quale poteva scorgervi il verso incipitario del *Furioso* (si distinguono con chiarezza le parole «donne», «cavallier», «gli amori»). È tuttavia al campo semantico della quercia che rimandano i versi scolpiti, sotto il nome del poeta («LODOV. ARIOSTO»), sul massiccio «dado» che fa da basamento al busto, non trascelti da quel *Furioso* al quale il festeggiato doveva alloro e tromba: «Se a perder s'ha la Libertà, no stimo | Il più ricco cappel, che in Roma sia».

L'accorto lavoro di *inventio* aveva sortito gli esiti desiderati: i due versi della satira seconda, posti a mo' di epigrafe (nel senso proprio e commemorativo, ma anche di sintesi introduttiva dell'intero programma), si prestavano infatti ad essere piegati sia alla polemica anticuriale e antiromana, sia – soprattutto – a coniugare la celebrazione del poeta con «l'unico culto verace» dei repubblicani, quello della *Libertà*, non per caso scolpita con l'iniziale maiuscola. Se nel 1797 a Mantova era stato giocoforza privilegiato il versante del campanilismo patriottico, con la dettagliata ed erudita indagine di Luigi Casali, professore di giurisprudenza nel Pubblico ginnasio, tesa a dimostrare la «fondata credibilità» dell'identificazione nel villaggio di Pietole di quell'Andes «ove sappiamo di certo esser nato Virgilio»,³² nella Reggio del tricolore da pochissimo sottratta alla prima restaurazione austriaca si poteva puntare con maggior decisione, attraverso il più plasmabile *corpus* ariostesco, insieme sull'orgoglio civico e sul sentimento della libertà. Proprio perché recente era stata la «rigenerazione politica»,³³ la liturgia laica incentrata sull'albero della libertà inaugurava la giornata con un rituale molto articolato; e alla libertà si richiamarono poi i vari oratori nei loro discorsi epidittici. Era ancora una volta il generale Miollis a indicare *in limine* il senso e la direzione, «fissando l'attenzione degli uditori sopra i rapporti intimi che esistono tra le lettere, l'indipendenza e la libertà». ³⁴ Più che i versi convenzionali in lode del Governo libero (del Cittadino Salvioli) o «sopra l'accordo dei lumi con la Libertà» (del Cittadino abate Canepari),³⁵ vale la pena citare parte dell'unico estratto di discorso trascritto testualmente, tenuto da un «Commissario di Guerra Francese» e dunque particolarmente significativo per la ricezione selettiva e in chiave tutta politica dell'*opus* ariostesco:

Bianchi e Negri, 1802, p. 7).

30. *Descrizione della Festa celebrata in Reggio*, cit., p. 33.

31. *Ivi*, p. 51.

32. *Prose e versi pel giorno natalizio di Virgilio*, cit., p. 46.

33. *Descrizione della Festa celebrata in Reggio*, cit., p. 19.

34. *Ivi*, p. 35.

35. *Ivi*, p. 39.

Era passionato per la Libertà il sublime Poeta, di cui gli abitanti di Reggio, riuniti ai Repubblicani Francesi, celebrano oggi la memoria. Così un uomo di lettere che ha scritto sopra l'Ariosto si esprime parlando di questo celebre Poeta: "Essendo stato veramente l'Ariosto uno di quelli animi rarissimi, che a qualunque grandezza e onorificenza anteposero coraggiosamente la Libertà". Egli stesso annunzia ne' suoi scritti tutto il pregio in cui teneva la Libertà [...]. Per questi sentimenti generosi e sublimi è dunque che gli abitanti di Reggio si trasportano naturalmente in un momento di calma verso questo loro contemporaneo [*sic*], che sospirava una Patria quando i Reggiani non ne avevano che il simulacro, che invocava la Libertà quando il dispotismo papale era giunto a scancellare sino alle ultime tracce le massime primitive degli antichi Romani.³⁶

4. Il santo laico della Seconda Cisalpina

Solo alla luce di questo contesto politico e storico-culturale si può intendere appieno l'influenza, per la ricezione ottocentesca dell'autore del *Furioso*, della successiva e davvero grandiosa festa ariostesca voluta dal Miollis a Ferrara, dopo il rientro della città nella rinnovata Cisalpina. Non ci si meraviglierà dunque, come annotava Lanfranco Caretti, che aveva correttamente collocato l'iniziativa entro «l'appassionata quanto accorta politica culturale» del generale bonapartista, dell'«affettuosa violenza esercitata dai poeti ferraresi nei riguardi dell'Ariosto, sublimato in epiche fattezze, se non addirittura in rivoluzionaria effigie».³⁷ Né si darà pedissequamente credito, come pure è stato fatto, alla risoluzione estemporanea e improvvisa di un Miollis che, imbattutosi quasi per caso nella tomba dell'Ariosto, era vinto all'istante dal desiderio di riparare allo «stato di grande abbandono» in cui da qualche secolo versava nel convento di San Benedetto.³⁸ Si tratta infatti di un *topos* proemiale che tende a celare il meditato disegno politico dietro l'immagine di un'illuminazione fulminea, di una versione laica dell'esperienza mistica accesa dal contatto con luoghi di cui è possibile «respirare l'aura», per dirla con Benjamin.³⁹ Lo attesta il fatto che una «impressione» del tutto analoga, attribuita al medesimo protagonista, era stata già narrata come il punto d'abbrivo delle celebrazioni tenute in Reggio:

Veniva riserbato al Generale Filosofo [...] di diffondere nell'animo degli abitanti di Reggio i sentimenti da esso lui provati nel visitare il rustico albergo in cui avea l'immortale Ariosto composto il celebre Poema di Orlando. L'impressione che avea fatto su del Generale Miollis un

36. Ivi, pp. 45-47.

37. Lanfranco CARETTI, *Il generale Miollis e le feste ariostesche del 1801*, in «La rassegna della Letteratura Italiana», LXIX/1-2 (1975), pp. 305-309, poi in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana. Seconda serie*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 24-31. L'estemporaneità, peraltro dichiarata dall'autore stesso, dell'intervento sulla festa voluta dal Miollis rispetto agli altri suoi robusti studi ariosteschi risulta confermata dall'assenza di questo titolo nel puntuale regesto bibliografico e critico di Riccardo BRUSCAGLI, *L'Ariosto di Caretti*, in *Per Lanfranco Caretti. Gli allievi nel centenario della nascita (1915-2015)*, a c. di Riccardo Bruscoli e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 51-64.

38. Cfr. ancora ivi, pp. 305-306; questa notazione è stata ripetuta a più riprese, avulsa dal più ampio contesto che qui si tenta di ricostruire, anche perché il breve resoconto carettiano è stato a lungo l'unico punto di riferimento bibliografico moderno sulla festa del 1801.

39. Il riferimento è naturalmente al saggio del 1936 di Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. Torino, Einaudi, 2000, pp. 24-25.

momentaneo soggiorno nell'abitazione campestre [...], un soggiorno, dissi, di alcuni momenti sotto a quel tetto villesco eccitata avea la sensibilità del Generale, e tornato in Reggio scrisse [...] agli Amministratori del Dipartimento del Crostolo.⁴⁰

Per rendere «i più distinti onori alla memoria del Principe de' Poeti Italiani»⁴¹ fu scelta la data del 6 giugno 1801. Secondo Giovanni Andrea Barotti, il poligrafo ferrarese curatore nel 1741 di una monumentale edizione dell'intero *corpus* ariostesco edito e inedito, il poeta sarebbe spirato il 6 giugno del 1533: si trattava pertanto di un giorno anniversario della morte (solo le ricerche degli eruditi del «Giornale storico della letteratura italiana» avrebbero poi fissato al 6 di luglio la scomparsa di Ariosto). La «febbre» ottocentesca dei centenari quale potente strumento per la *nation building*⁴² fonda dunque le radici in eventi che si sarebbero voluti molto più frequenti, nella misura dell'anniversario – il «natalizio» di Virgilio, il *dies mortis* di Ariosto –, per consentire il rinnovarsi ciclico della festa quale strumento di propaganda e la perfetta sostituzione del calendario liturgico dei santi con un calendario civile popolato da figure laiche presentate come esemplari. E davvero il trasporto delle ceneri di Ariosto dalla Chiesa di san Benedetto alla Biblioteca dell'Università, non per caso definita *casa sacra* «alle Scienze ed alle Arti», ebbe tutte le sembianze della processione con le spoglie e le reliquie di un santo laico, come può vedersi anche in un disegno a penna eseguito dal pittore Alessandro Molinari e ora conservato nella Biblioteca ariosteica. Il «sacro Avello che rinserra le sue [di Ariosto] portentose reliquie» – è Miollis stesso a descriverlo in questi termini –⁴³ venne portato a braccio «da vari giovani studiosi» attornati dalle truppe francesi e «preceduti dalle Bande militari», attraverso un percorso cittadino tanto lungo nelle sue tappe da essere suddiviso in due giornate. Al termine della prima il «Sarcofago» venne deposto nel Palazzo Arcivescovile, dove si rivolsero all'urna, in luogo delle preci, «poetici componimenti in elogio del Genio sublime»; il giorno seguente giungeva nella sede definitiva della Biblioteca dell'Università, con scelta ponderata nella prospettiva di una nuova pedagogia laica e civile:⁴⁴ «affinché la vista di quel prezioso Deposito ravvivi nella studiosa gioventù l'amore di quell'arte divina»⁴⁵ e «l'entusiasmo» per la «Patria»,⁴⁶ e nei cittadini tutti il desiderio di «emulazione».⁴⁷

I due giorni di cerimonia solenne, pianificati in ogni dettaglio per «formare epoca ne' fasti patrii»,⁴⁸ sarebbero stati ricordati a lungo come «uno de' più splendidi spettacoli della

40. *Descrizione della Festa celebrata in Reggio*, cit., p. 7.

41. *Prose e rime per il trasporto del monumento*, cit., p. 6.

42. Riprendo questa formula dalla citata raccolta *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building and Centenary Fever*.

43. *Prose e rime per il trasporto del monumento*, cit., p. 49.

44. Sulle feste rivoluzionarie come luogo di elaborazione di una nuova pedagogia civile, cfr. anche Franco CAMBI, *Manuale di storia della pedagogia*, Bari, Laterza, 2003, al cap. 4, par. 3, *La Rivoluzione francese e l'educazione: pedagogia, scuola, vita civile*.

45. *Prose e rime per il trasporto del monumento*, cit., p. 6.

46. *Ivi*, p. 9.

47. *Ivi*, p. 21.

48. *Ivi*, p. 17.

effimera repubblica» Cisalpina.⁴⁹ Gli angoli delle strade e delle piazze furono tappezzati di stampe contenenti versi celebrativi di alcuni dei maggiori poeti contemporanei, tra i quali Melchiorre Cesarotti e Saverio Bettinelli, amici personali del Miollis e da lui di frequente ingaggiati per le proprie iniziative; compagnie di musicisti e di cantori allietarono la festa; si profusero fregi, decorazioni, apparati scenici. Nella *Mascheroniana* (V, 40-51) Vincenzo Monti chiamava Ariosto stesso a rievocare in prima persona l'evento, presentato come sua rinascita dopo tre secoli di oblio:

Ma dimmi, o padre: chi da' marmi bui
suscitò l'ombra tua? – Concittadino
amor, rispose, e dirò come il fui.
Fra i boati di barbaro latino
son tre secoli omai ch'io mi dormìa
nel tempio sacro al divo di Cassino.
Pietosa cura della patria mia
qui concesse più degna e taciturna
sede alla pietra che il mio fral copria.
Fra il canto delle Muse alla diurna
luce fui tratto; e la mia polve anch'essa
riviver parve e s'agitò nell'urna.

L'ideatore della festa repubblicana dantesca in Ravenna dava in principio di questo canto della *Mascheroniana* un saggio oltremodo significativo del nuovo orizzonte d'attesa, in buona parte costruito dalle feste di Reggio e di Ferrara, entro cui si stagliava ora il personaggio-Ariosto, con un dilatato civismo patriottico a fare aggio sulla vena poetica. La citazione dal diciassettesimo del *Furioso* («Oh d'ogni vizio fetida sentina, / dormi, Italia imbrociata», XVII, 76) viene infatti ripresa in *incipit* di un'invettiva dai toni studiamente vicini a quelli del Sordello dantesco, contro lo smarrimento della «virtù latina», perduta dietro il clero e i «mille tiranni» ai quali l'Italia aveva soggiaciuto:

Dove lasciasti,
poltra vegliarda, la virtù latina?
La gola e 'l sonno ti spogliar de' casti
primi costumi, e fra l'altare e 'l trono
co' tuoi mille tiranni adulterasti:
e mitre e gonne e ciandolini e suono
di molli cetre abbandonar ti fenno
elmo ed asta, e tremar dell'armi al tuono.

Il volume di *Prose e rime per il trasporto del monumento e delle ceneri di Lodovico Ariosto*, stampato a Ferrara «nell'anno X repubblicano», è molto più ampio e accurato, sia nella

49. Cfr. ad esempio le note di Gabriele De Stefano al canto quarto del *Giovine Aroldo*, in *Opere di Giorgio Lord Byron*, Napoli, Francesco Rossi-Romano, 1857, p. 132 («La traslazione di queste ceneri fatta il 6 giugno 1801 fu uno de' più splendidi spettacoli dell'effimera Repubblica Italiana [...]).»).

cronaca che nella raccolta delle prose e dei versi – alcuni anche in latino, in greco, in ebraico – di quelli che erano stati dedicati alle celebrazioni di Mantova e di Reggio, segno di una considerazione crescente per le potenzialità propagandistiche connesse a questa peculiare tipologia di festa rivoluzionaria, anche oltre le giornate-evento. Non per caso la curatela venne affidata a un giovane studioso tra i più attrezzati e promettenti: Pietro Giordani, in quel periodo «zelante segretario» del Dipartimento del Basso Po a Ferrara⁵⁰ e propugnatore di un classicismo illuminista intriso di motivi anticlericali e libertari. Alle «rime» commissionate dal Miollis con la consueta funzione celebrativa, si aggiungevano quelle prelevate dal *corpus* ariostesco e riadattate al contesto: ad esempio due versi estratti dal *Furioso* (XX, 63) con risemantizzazione e *variatio* lessicale (la sostituzione del *nome* al *sangue*) erano collocati sulla porta del Tempio di San Benedetto, estendendo ben oltre il perimetro delle mura cittadine il valore simbolico, e dunque politico, del percorso che stavano per intraprendere gli «amanti della Patria»: «La fama del mio nome spiega i vanni | Per tutto 'l mondo, e fin al ciel s'estolle».

Più originale e interessante risulta l'uso celebrativo della biografia stessa dell'Ariosto: d'altra parte, se è fondata la chiave di lettura sin qui proposta, proprio come per i santi anche per la beatificazione civica la vita conta quanto o più degli scritti. All'interno di San Benedetto, il luogo dal quale le ceneri dovevano essere traslate, il cittadino visitatore poteva ammirare certo gli innumerevoli fregi ornati di versi, i grandi medaglioni di stucco, le statue di marmo dei quattro autori della classicità distinti nei generi praticati dall'Ariosto (Plauto per la commedia, Virgilio per l'epica, Orazio per la lirica, Giovenale per la satira); ma la postazione decisiva, il punto di fuga verso il quale lo sguardo necessariamente doveva convergere, ossia i quattro pilastri della navata maggiore, «presentavano in altrettanti tabelloni l'elogio e le gesta del gran poeta», in ordine sequenziale. Si tratta di una biografia stringata ma di grande efficacia, che vale la pena di scorrere per intero. Il primo tabellone era dedicato all'infanzia e all'adolescenza, già presaghe di un «raro ingegno»:

Lodovico Ariosto ornamento primo della Ferrarese Letteratura, lume chiarissimo dell'Italiana Poesia, nacque adì 8 Settembre l'anno 1474. Giovinetto diede saggio di raro ingegno e di ottimo gusto. Applicò per anni cinque allo studio delle Leggi. Portato dal genio delle amene lettere, riuscì con più gloria nello studio della lingua greca, latina e toscana.

Nel secondo tabellone si faceva cenno ai numerosi riconoscimenti ottenuti in vita e alla definizione antonomastica coniata dal Tasso:

Onorato da' primi Personaggi, e dagli Uomini più dotti del suo tempo. Incontrò gran favore nelle Corti di Ferrara, di Firenze, e di Roma, dove fu due volte Ambasciatore. Sposò Alessandra Benucci Fiorentina Vedova Strozzi. Appellato l'Omero Ferrarese dall'unico suo competitore Torquato Tasso; dichiarato Poeta laureato da Carlo V Imperatore.

50. Cfr. Giovanni FERRETTI, *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1952, p. 76.

Il terzo tabellone condensava in poche battute l'intera bibliografia ariostesca: «Produce e pubblicò molte opere singolarmente in verso. Il Poema epico Orlando Furioso, che principiò d'anni 31; diverse Satire, Capitoli, Canzoni, Commedie, altre sue, altre tradotte da Terenzio e da Plauto, un Dialogo in prosa, epistole, epigrammi, ed altri componimenti latini».

Il quarto e ultimo tabellone dava rilievo alle virtù umane e civili del poeta, con riferimento particolare all'amore per la Patria, lemma non per caso adoperato due volte: «Furo-no sue particolari virtù giustizia, lealtà, moderazione, sobrietà, amor per la Patria, costanza nell'amicizia. Dopo l'infermità di alcuni mesi finì di vivere in Patria l'anno dell'Era volgare 1533 adì 6 Giugno in età di anni cinquantotto».⁵¹

Dalla documentazione amministrativa inerente la cerimonia è possibile risalire al nome di colui al quale era stato affidato il compito di comporre le iscrizioni: si tratta di Girolamo Baruffaldi junior, gesuita sino allo scioglimento dell'ordine, grande erudito e modesto rimatore, che era stato professore di retorica e di eloquenza a Parma, Piacenza, Brescia e Reggio, prima della nomina, nel 1779, a prefetto della Biblioteca di Ferrara. È nome non ignoto agli studiosi di Ariosto: sei anni più tardi, infatti, Baruffaldi, nel frattempo divenuto anche segretario perpetuo dell'Accademia ariostea fondata nel novembre del 1802, avrebbe dato alle stampe una *Vita di M[esser] Lodovico Ariosto* costituitasi per oltre un secolo come imprescindibile punto di riferimento; ancora nel 1917, mentre era nel pieno dei suoi studi ariosteschi, Benedetto Croce chiedeva di poterla consultare al direttore della Biblioteca del Senato Fortunato Pintor.⁵²

È una biografia minuziosa, corredata di una ricca appendice documentaria che include inediti e un catalogo delle edizioni del *Furioso*, e concepita per la consultazione anche rapida e mirata, come repertorio, attraverso un articolato *Indice alfabetico delle cose più notabili*. Non risulta sia stato segnalato che i tabelloni concepiti per i pilastri delle navate della Chiesa di San Benedetto si costituivano per Baruffaldi come un più che embrionale piano del suo lavoro. I tre libri della *Vita di Ariosto* da lui data alle stampe nel 1807 presso gli stessi editori del volume repubblicano del 1801, i soci Bianchi e Negri – la cui attività nasce e si concentra non per caso in età napoleonica, per conoscere poi un rapido declino – ne seguono infatti il filo, suddivisi secondo le medesime scansioni periodizzanti: il *libro primo* si sofferma sulla famiglia, su tempo e luogo della nascita, sulla prima educazione e sulle belle speranze date di sé «nell'età verde»; il *libro secondo* sull'epoca «memorabile» dei «maravigliosi progressi [...] nella letteraria carriera», sull'entrata a corte, sul matrimonio; il *libro terzo* sviluppa quanto era stato condensato nel terzo e nel quarto dei tabelloni: le opere letterarie, con particolare attenzione al *Furioso*; gli ultimi anni; soprattutto le «molte e singolari virtù». È dunque da un'occasione celebrativa in chiave politico-pedagogica che germina la più importante *Vita* di Ariosto dell'Ottocento, dove all'acribia delle indagini documentarie (della quale Baruffaldi aveva già dato prova nel 1803 in un *Saggio biografico-critico dei genitori di Lodovico Ariosto*, anche questo stampato dai soci Bianchi e Negri)

51. *Prose e rime per il trasporto del monumento*, cit., pp. 12-14.

52. La cartolina postale indirizzata a Fortunato Pintor è riprodotta in *Benedetto Croce in Senato*. Catalogo della mostra tenuta a Roma (20 nov. -22 dic. 2002), a c. di Emilia Campochiaro, Laura Braschi, Anna Boldrini, Ada Rastelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 16.

si sovrappone una oltranzistica difesa sia dell'uomo, «ch'oltre le rare doti d'ingegno era fornito di tante e così belle virtù»,⁵³ sia del poeta. Il professore di retorica aveva ad esempio gioco facile nel rendere asimmetrico l'argomento di reciprocità, per rivendicare – nella mai sopita *querelle* – la superiorità di Ariosto rispetto al Tasso:

Se l'Ariosto pigliato avesse per argomento di Poema la liberazione di Gerusalemme, avrebbe avuto forze bastanti da potervi riuscire con lode egualmente che il Tasso, come da non pochi tratti sublimi e sodamente eroici del *Furioso* si può facilmente conoscere; laddove se il Tasso accinto si fosse a cantare le pazzie d'Orlando, atteso l'umor melanconico che il dominava, e la vena poetica meno spontanea, non sarebbe giunto sicuramente a darci un Poema Romanzesco eguale al *Furioso*.⁵⁴

D'altra parte, da istanze apogetiche o di supporto a una mirata esegesi erano nate anche le biografie cinquecentesche di Simone Fornari, di Giovan Battista Pigna, di Girolamo Garofalo annoverate da Baruffaldi tra le proprie fonti principali e che costituiscono un capitolo importante di storia della ricezione: come gli altri materiali paratestuali – dalle allegorie alle illustrazioni –, anche quello in apparenza più inerte (la biografia) risultava infatti già strutturato per orientare la lettura del *Furioso* nella chiave di volta in volta prescelta dai curatori o dall'editore.⁵⁵

5. Il poemetto mitologico del cittadino Baraldi

Bisognerà allora riflettere, anche dalla specola della storia e della teoria della biografia come genere letterario, sulla persistenza nel lungo periodo del carattere strumentale delle *Vite* di Ariosto, *addendum* efficace per avvalorare una lettura dell'opera entro il sistema assiologico espresso di volta in volta dal modello culturale dominante: cristiano-tridentino, neo-aristotelico, civico-patriottico, persino fascista. Le celebrazioni del centenario del 1933, fortemente volute da Italo Balbo, saranno concepite anche per avallare l'identificazione tra il grande «ferrarese antico» e il moderno eroe fascista delle trasvolate atlantiche, come emerge dal *Bilancio del centenario* tracciato dal giornalista Nello Quilici, sodale del generale aviatore: «Al nome dell'Ariosto si è intrecciato quello di Italo Balbo, capo e guida di aquilotti transoceanici, ed è sembrato a tutti che quest'ultimo ferrarese incarnasse proprio

53. *La Vita di M. Lodovico Ariosto scritta dall'abate Girolamo Baruffaldi giuniore, bibliotecario pubblico e segretario perpetuo dell'Accademia ariostea*, Ferrara, Bianchi e Negri, 1807, p. 259.

54. Ivi, p. 171.

55. Utili osservazioni intorno a questa pratica rinascimentale sono di Franco TOMASI, *Le vite dei poeti nelle edizioni cinquecentesche tra esegesi e storia della letteratura*, in *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie, XV^e - XVIII^e siècles*, a c. di Danielle Boillet, Marie-Madeleine Fragonard, Matteo Residori, Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014 pp. 71-85. Sulle *Vite* cinquecentesche di Ariosto, cfr. Barbara MORI, *Le Vite ariostesche del Fornari, Pigna e Garofalo*, in «Schifanoia», 17-18 (1997), pp. 135-178; Michel PAOLI, «Appetiva le rape»: les appunti dits «de Virginio» à la lumière des *Satires et des premières biographies de l'Arioste*, in «Chroniques Italiennes», 63-64 (2000), pp. 217-247; e soprattutto, in prospettiva analoga a quella qui delineata, del loro contributo cioè alla costruzione «du “mythe” ariostesque», Alessandra VILLA, *Les trois premières Vies de l'Arioste*, in *Vies d'écrivains, vies d'artistes*, cit., pp. 87-104.

la più audace fantasia di quel Ferrarese antico: la cavalcata sul dorso di un destriero alato, al di là dei monti e dei mari». ⁵⁶

Nella temperie culturale e politica che si è sin qui ricostruita, questa persistenza di usi e riusi strumentali trova la sua estrema manifestazione ad opera di un autore coinvolto, come Baruffaldi, nelle feste del 1801: l'abate Michele Baraldi, professore di Retorica nel seminario ferrarese e che nelle biografie de *Gli uomini illustri di Ferrara* si era già misurato con la celebrazione della grandezza civile e letteraria della città. ⁵⁷ Per la festa ariostesca aveva anch'egli concepito tre sonetti, ⁵⁸ uno intorno al *Sepolcro di Lodovico*, uno atto a celebrare, insieme, *Ariosto e Bonaparte* (attribuendo all'«immortale valor del Corso Eroe» assiso sul «fulgido seggio trionfale», tra gli altri meriti, quello di aver «ravvivato la fredda salma» dell'«Italo Omero»), il terzo dal valore prolettico, intitolato *Al Generale Miollis*:

Dammi, prode Miollis, que' verdi Allori,
Caro premio di geste eccelse e conte,
Ch'ombra ti fanno a l'onorata fronte
Grondante ancor di bellici sudori.
Se fia, che Apol con me tempri i rigori,
Sì che d'Ascra i bei poggi al fin sormonte,
Giunto a le ripe del Castalio Fonte,
I' vò piantarli in que' fecondi umori.
Poi vò pregar le Muse, e il biondo Dio,
Che mentre cresce l'Arboscel gentile,
Onta non soffra mai di turbin rio.
Spero l'alta mercè, che lor dimando:
Tropo è grato agli Dei l'omaggio umile,
Che al divino Cantor presti d'Orlando.

L'immagine, sia pure nella sua convenzionalità encomiastica, è rivelatrice: è dagli allori guadagnati dal Miollis per le sue gesta civili e belliche, trapiantati nei pressi della fonte del Parnaso sacra ad Apollo, che Baraldi ritiene possa germinare anche un omaggio letterario in chiave nuova del «divino Cantor d'Orlando». Il buon abate dovette credere presto di aver ottenuto per questa via il favore delle Muse: pochi mesi più tardi egli infatti dava alle stampe un poemetto mitologico in quattro canti, naturalmente in ottave, dedicato al ferrarese Giovan Battista Costabili, che era stato tra i cinque componenti del direttorio della Cisalpina ed era ora «Membro della Consulta di Stato della Repubblica Italiana», portato ad esempio di «saggio e leale Patriotismo». Il poemetto, impresso ancora una volta con i tipi dei soci Bianchi e Negri, veniva ricondotto nella dedicatoria all'«entusiasmo» e alla «tenera passione» suscitati dal «trasporto del Mausoleo e delle Ceneri dell'immortal Lodovico Ariosto, il più grande tra gl'Itali Poeti, e il Massimo tra i Patrii Genj».

56. Nello QUILLICI, *Bilancio del centenario*, in «Rivista di Ferrara», I/10 (1933), p. 3.

57. Il testo è riprodotto in *Rinascimento e arcadia nella vita letteraria ferrarese del Settecento*, a c. di Donatella Capodarca, Modena, Mucchi, 1986, pp. 127 sgg.

58. *Prose e rime per il trasporto del monumento*, cit., pp. 149-151.

L'episodio che Baraldi trasfigura in chiave mitologica non proviene dal *Furioso* o da altra opera ariostesca e non riguarda un personaggio letterario; si tratta bensì dell'evento incipitario della *Vita di Ariosto*, la sua nascita:

Quel gran Prodigio di Natura, e d'Arte,
 Che il poetico Mar tutto trascorse,
 Che le bellezze in ogni lido sparte
 Tutte col guardo non fallibil scorse,
 E di tanto Tesor n'empìe la Carte
 Che il dito Omèr fin per livor si morse;
 FERRARA, il tuo gran Vate, il tuo gran Vanto
 LODOVICO CHE NASCE, onoro, e canto.⁵⁹

Baraldi immagina che il Genio della Poesia, il quale dopo la resa dei Romani alla «Barbarie crudel» si era rifugiato, con gli altri «gran Genj de l'Arti egri e dolenti», «in Elicona» tra le «braccia d'Apollo» (lo stesso luogo dove erano allignati i «verdi Allori» del Miollis), decida di tornare in Italia per riaccendervi «il bel desio de la poetic'arte», generando un nuovo Vate «che fra quanti fiorir' regni primiero». Per realizzare il suo desiderio segue il suggerimento di Apollo, convinto che per una tale impresa l'Arte da sola non basti, ma serva «l'onnipossente man de la Natura», e alla ricerca di quest'ultima intraprende un viaggio in più tappe, lampante esempio di ricezione produttiva del viaggio compiuto dall'arcangelo Michele alla ricerca del Silenzio, sin dal principio tra gli episodi del *Furioso* più intensamente sottoposti a una rilettura attualizzante.⁶⁰ Baraldi vi trovava l'occasione per una satira, condotta con i toni tipici della *deprecatio temporum*, delle scuole e degli studenti contro i quali egli stesso si trovava evidentemente ogni giorno a lottare. Partito alla ricerca della Fatica, il Genio è convinto infatti di poterla trovare nei Licei, dove si imbatte invece con suo dispetto solo nel «garrulo Bisbiglio», nel «torpid'Ozio corpulento e grasso», nella «sgangheratamente» sbadigliante «Noja». Nel suo peregrinare tra varie «scuole», il Genio si sofferma anche in una istituzione a lui ben nota, dove sapeva per esperienza diretta esservi stata un tempo Fatica. Vale la pena di citare questo passaggio, dove il *pastiche* ariostesco risulta di particolare evidenza non tanto nel 'cameo' del silenzio, ma nell'andamento sentenzioso e convergente verso un precetto moralistico, condensato in un distico finale dal valore paremiologico:

E quindi ad altra scuola il passo torse,
 Ove stato con lei d'esser sapea;
 E ben si rallegrò d'esservi giunto,
 Ch'ivi credè di ritrovarla appunto.

59. Michele BARALDI, *La nascita di Lodovico Ariosto. Poemetto*, Ferrara, Socj Bianchi e Negri, 1802, p. 1.

60. Cfr. Gianluca GENOVESE, «*Quel c'ha detto, non può far non detto*». *Il silenzio nell'Orlando Furioso*, in *Silenzio*, Atti del Terzo Colloquio internazionale di Letteratura italiana, a c. di Silvia Zoppi, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 145-165.

Pria di veder s'ivi Costei si trove,
 Volle ascoltar se di là uscia rumore,
 Né sentendone alcun, quì appunto è dove,
 Disse, Fatica suol far sue dimore,
 Ché col silenzio avvien, che si ritrove,
 Quando sparge le carte di sudore:
 Aprì la porta, entrò, ma qui sol vide
 Senza scolari un Precettor che ride.

Costui che vide il Genio, ed a cui parve
 Quel ch'era infatti, incontro a lui si mosse,
 E gli disse, che indarno ivi comparve,
 Ché niun v'avea, che a lui soggetto fosse:
 Lo veggio anch'io, rispose, e di là sparve.
 E verso ad altra scuola egli n'andosse,
 Dicendo, che ha ragion se si trastulla
 Chi gode pingue paga, e non fa nulla.⁶¹

D'altra parte è l'autore stesso a palesare che il suo è tentativo di *imitatio* e non di *aemulatio*, segnalando, in chiusura del volume, l'innesto di «quaranta versi dell'Ariosto [...] ove sono venuti in acconcio», e sfidando il lettore a riconoscerli («non gli ho poi indicati coi soliti segni, perché già non potranno non essere agevolmente notati da chi ha letto il *Furioso*»).⁶² Le citazioni sono risemantizzate, con procedimento che è caratteristico del riuso del *Furioso* in altri contesti o registri:⁶³ colpisce ad esempio il ripetuto prelievo di versi da un episodio carico di viziosa ambiguità – quello che vede protagonista la fata Alcina – mutati di segno, e adoperati in positivo per descrivere la bellezza della maggiore delle Dee, la tanto ricercata Natura («d'ogni altra ch'ivi è, tanto è più bella | Quant'egli è bello il sol più d'ogni stella»),⁶⁴ o la gioia delle Muse per la nascita del fanciullo Lodovico («Le Muse intanto con cetre, arpe, e lire, | E diversi altri dilettevol suoni, | Faceano intorno l'aria tintinire | D'armonia dolce, e di concerti buoni»).⁶⁵

Alla fine di un viaggio che, come nell'ipotesto, include anche una tappa lunare, il Genio riesce finalmente a giungere al cospetto della Natura, che gli preannuncia la nascita nella «torreggiante e splendida Ferrara» di un «Vate, onde andrà famosa oltre ogni segno | L'Ita-

61. M. BARALDI, *La nascita di Lodovico Ariosto*, cit., p. 18.

62. Un parziale regesto dei versi prelevati dal *Furioso* è in appendice all'unico intervento a me noto sul poemetto del Baraldi, di taglio meramente descrittivo: Giuseppe Adriano Rossi, «La nascita di Lodovico Ariosto»: poemetto dell'abate Michele Baraldi, in *Lodovico Ariosto: il suo tempo, la sua terra, la sua gente*, in «Bollettino storico reggiano», VII/28 (1974), pp. 73-90.

63. Si pensi ad esempio alle riscritture nel registro spirituale, nelle quali la citazione rifunzionalizzata si accompagna all'integrale trasferimento di strutture, concetti e forme: cfr. Andrea TORRE, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a c. di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 255-279.

64. M. BARALDI, *La nascita di Lodovico Ariosto*, cit., p. 39 (da *OF*, VII, 10: «sola di tutti Alcina era più bella | sì come è bello il sol più d'ogni stella»).

65. Ivi, p. 50 (da *OF*, VII, 19: «A quella mensa [di Alcina] citare, arpe e lire» etc.).

lia», definendolo anche «Eroe» (ad attestare la permanenza della doppia rubrica poesia/politica), e aggiungendo altri particolari biografici, tra i quali l'identità dei genitori: «Quindi, o Genio, va pure, e la novella | Reca veloce de le Muse al tetto: | Di lor, che a Reggio in sen di Daria bella | di Niccolò consorte è già concetto». Trascorsi i nove mesi della gestazione, Apollo chiama la Fama, ordinando «che spiegasse a Reggio l'ale | Donde tornasse poi, tosto che avea | De l'illustre Bambin visto il Natale».

Si chiude così il *Canto terzo*, e parrebbe l'epilogo della vicenda; ma nel quarto e ultimo canto, in sintonia con il contesto storico-politico entro il quale la sua operazione si colloca, Baraldi trasferisce la mitopoiesi dal passato biografico dell'«eroe» Ariosto alla storia contemporanea. Si tratta di un ulteriore e singolare episodio di ricezione produttiva di due delle «molte fila» della «gran tela» del *Furioso*: la violenza generata da una furia cieca prima, e il filone encomiastico poi. Il campo semantico della devastazione brutale e insensata, con i suoi verbi topici (*squarciare*, *svellere*), è trasferito da Orlando a Eridano, personificazione mitologica del Po, che nel novembre del 1801 era andato in piena, inondando la provincia ferrarese con una rotta tra le più rovinose della sua storia.⁶⁶ Eridano viene rappresentato con le fattezze del folle: «Barba ha d'alga e di limo impeciata, | Torbidi gli occhi, e bocca ingorda e vasta: | Irte direi le chiome e rabbuffate». La descrizione delle «stragi» e «ruine» di Eridano ricalca quella della furia di Orlando, che svelle «tronchi» e «sassi», fracassa «armenti», «erra per tutto il paese», e anche delle reazioni dei pastori, i quali per salvarsi abbandonano «aratri e marre e falci» e si rifugiano in alto («chi monta su le case e chi sui templi»: *OF*, XXIV, 7):

Corre di qua di là l'onda spumante,
E allaga, e inghiotte i culti campi: invano
Sale su gli alti tetti, o su le piante
Mercè gridando il pallido villano,
Che già l'onda crudel fatta gigante
Arbor sormonta e case a mano a mano,
O le svelle; e rotato, il miser vassi
Sommerso insiem co' svelti tronchi e sassi.

Mezzo ne l'acque ascoso, e mezzo sorto
Veggio muggendo errar sparso l'armento,
Che senza lena alfin rimaso, assorto
Vassene anch'ei preda de l'onde, e spento:
Veggio le biade del Cultor conforto
Disperse galleggiar per l'elemento,
E aratri, e plaustri, e dogli, e gonne, e letti,
E quant'altro hanno in se villici tetti.⁶⁷

66. Cfr. *Un Po di carte. La dinamica fluviale del Po nell'Ottocento e le tavole della Commissione Brioschi*, a c. di Ireneo Ferrari e Maurizio Pellegrini, Reggio Emilia, Diabasis, 2011, p. 97.

67. M. BARALDI, *La nascita di Lodovico Ariosto*, cit., pp. 51-52.

L'inclusione di questo episodio anacronistico nella *fabula* del poemetto, decifrato nella conclusiva sezione paratestuale delle *Note* («Due sono state le Rotte del Po accadute nel Dipartimento del Mincio, verso la metà di Novembre dell'Anno 1801 [...]»),⁶⁸ offre il destro per sfruttare – ancora una volta in chiave politica e attualizzante – il motivo encomiastico dell'ipotesi. Baraldi incastona infatti un entusiastico elogio dell'operato salvifico del mantovano Teodoro Somenzari, giacobino della prima ora e poi fedelissimo di Napoleone, commissario straordinario della Repubblica nel Dipartimento del Basso Po e che avrebbe di lì a poco assunto la carica di Prefetto del Dipartimento del Reno:⁶⁹ «Salve, Figlio di Manto, o Teodoro | Non giunto qui senza voler divino: | Te da le cime di Parnasso onoro [...]. Scritto è del Ciel negl'immortal volumi: | Tu se' per opra tal vicino a' Numi».⁷⁰

Con il poemetto sulla *Nascita di Lodovico Ariosto* l'abate ferrarese «concorreva» dunque, insieme con «tanti insigni Uomini»⁷¹ e forte del «plauso civico» dei Cittadini, ad ergere il mito di Ariosto quale eroe e nume tutelare della «Repubblica fu Cisalpina, ora Italiana».⁷² Quella fervida stagione si rivelò decisiva per la storia della ricezione di Ariosto ben al di là del travestimento repubblicano concepito dal generale Miollis,⁷³ perché farà dell'autore del *Furioso* e delle *Satire* il compagno di Dante nel nuovo canone della Nazione. Le «sacre ceneri dell'immortale Lodovico», «maggiore di quanti lo precedettero», «maggiore di quanti il seguirono», vennero infatti legate allora, e indissolubilmente, alla «rigenerazione» dell'Italia: «Allora negl'Itali petti si ridestò la sopita virtù, e nuovo entusiasmo si accese dell'onor Nazionale».⁷⁴

68. Ivi, p. 63.

69. Cfr. Angelo VARNI, *Bologna napoleonica. Potere e società dalla Repubblica Cisalpina al Regno d'Italia, 1800-1806*, Bologna, Boni, 1973, pp. 167-168. Somenzari era stato anche protettore di Pietro Giordani: cfr. G. FERRETTI, *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*, cit., pp. 78-79.

70. M. BARALDI, *La nascita di Lodovico Ariosto*, cit., p. 53.

71. Ivi, dedicatoria, pp. 4-5.

72. Ivi, p. 63.

73. Cfr. anche questo significativo passaggio della *Allocuzione* del Miollis: «Ma fossi tu nato in suolo libero! [...] La libertà ti avrebbe imposto l'ottimo debito di cantare delle virtù Repubblicane. L'Italia avrebbe avuto in Te l'ottimo compendio delle sue glorie» (*Prose e rime per il trasporto del monumento*, cit., p. 50).

74. Sono le parole di Giuseppe Rangoni, tra i protagonisti di quella stagione e uno dei cinque Commissari destinati all'esecuzione del trasporto delle ceneri ariostesche, nel *Discorso* da lui pronunciato in abbrivio della festa: ivi, p. 30.

PAOLO GERVASI

Immagini di frode. Ritratto e caricatura nell'Orlando furioso

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto.

Inf. XVII, 10-12

I. Prologo all'osteria

L'osteria è un archetipo sociale e un *topos* letterario: spazio dell'incontro, del dialogo e del racconto, è un luogo di transito in cui si mescolano provenienze, classi sociali, generi e stili. Nelle osterie possono ritrovarsi fianco a fianco nobili cavalieri, mercanti, fuggiaschi, informatori, sbirri e spie. E non è raro incontrarci qualche brutto ceffo.

Anche l'*Orlando furioso* è popolato da taverne di questo tipo: la prima compare al canto III, e Bradamante vi capita dopo aver ricevuto da Melissa la profezia dinastica che la investe della missione di fondare la stirpe estense. Per portarla a termine, Bradamante deve ricongiungersi a Ruggiero, sottraendolo alla protezione del mago Atlante, che tenta di differire il destino dell'eroe. Si mette in cammino, e arriva alla locanda in cerca di informazioni: il suo uomo è Brunello (un agente di Agramante incaricato di liberare Ruggiero), che non solo è interessato ad accompagnarla al castello di Atlante, ma possiede un anello magico in grado di proteggere dal potere abbagliante dello scudo incantato del mago. Perché Bradamante possa riconoscerlo, Melissa descrive Brunello:

La sua statura, acciò tu lo conosca,
non è sei palmi, ed ha il capo ricciuto;
le chiome ha nere, ed ha la pelle fosca;
pallido il viso, oltre il dover barbuto;
gli occhi gonfiati e guardatura losca;
schiacciato il naso, e ne le ciglia irsuto:
l'abito, acciò ch'io lo dipinga intero,
è stretto e corto, e sembra di corriero.
(*OF*, III, 72)¹

Brunello è basso, brutto, e *fosco*, aggettivo di sapore dantesco che segnala un'opacità, un disturbo della visione. Il ritratto accentua gli aspetti negativi del suo aspetto fisico, creando un correlativo visivo dell'ambiguità morale. Il *dipinto*, nella sua stilizzazione sottilmen-

1. Per il testo del *Furioso*, considerato qui nella sua versione definitiva del 1532, l'edizione di riferimento è Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.

te iperbolica, è efficace: Bradamante riconosce immediatamente l'uomo perché «la forma avea sculpita in mente» (*OF*, III, 76, 2). La deformazione della figura di Brunello è una spia della sua natura infida, della sua attitudine alla frode e all'inganno. L'immagine si connette all'idea della doppiezza, induce Bradamante a praticare la simulazione (sarà lei a ingannare il presunto ingannatore), e stabilisce una correlazione tra la descrizione fisica del personaggio e lo statuto di verità del quale partecipa. Introducendo il sospetto che la deformazione dei tratti sia in qualche modo legata alla rivelazione di una condizione interiore.

Il ritratto di Brunello, anche grazie all'ambientazione 'di genere' della scena, si iscrive nella riformulazione rinascimentale della tradizione comico-grottesca, controcanto permanente alla ricerca di forme armoniche e idealizzate.² E introduce efficacemente la proposta interpretativa di questo intervento: individuare in alcuni dei volti descritti nel *Furioso* una traccia caricaturale, una tendenza alla deformazione del ritratto analoga a quella che ha portato alla nascita della caricatura.

II. «Somiglia più che 'l naturale»

L'origine della caricatura è complanare alle ricerche umanistiche sull'anatomia e la fisiognomia umane, e tradizionalmente associata al nome di Leonardo. Le figure deformate leonardesche tuttavia sono considerate proto-caricature, perché contigue a una più generale sperimentazione sulle possibilità di rappresentazione del corpo umano, e non ancora legate, salvo poche incerte eccezioni, alla caratterizzazione comico-satirica di personaggi riconoscibili.³ Di caricature in senso proprio si comincia a parlare in relazione alle deformazioni praticate negli ambienti post-leonardeschi dell'Accademia milanese della Val di Blenio, e poi definitivamente con la scuola dei Carracci: gli esperimenti caricaturali di Annibale ed Agostino diventano una pratica sociale, alludono a un contesto storico ricostruibile, e legano la loro diffusione ai primi tentativi di definizione terminologica e teorica del genere.⁴ Nell'introduzione che Giovanni Antonio Massani scrive per la pubblicazione di un volume di *Diverse Figure*, stampato a Roma nel 1648, e contenente una serie di caricature incise da Simon Guillain sulla base di alcuni disegni di Annibale, si apprende che nella cerchia dei Carracci si riferiva a un particolare tipo di rappresentazioni come a «ritrattini carichi», e che da Annibale stesso proviene la spiegazione della ragione estetica della caricatura: la Natura, per

2. Sulla 'lunga durata' delle forme del comico cfr. Michail BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995. Per una storia delle rappresentazioni della disarmonia cfr. Umberto ECO, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.

3. Sull'attività di Leonardo fisiognomista e anatomista cfr. Flavio CAROLI, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milano, Leonardo, 1990; Domenico LAURENZA, *De Figura Umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Firenze, Olschki, 2001; Martin CLAYTON, Ron PHILO, *Leonardo da Vinci Anatomist*, London, Royal Collection Publications, 2011; *Leonardo Da Vinci's Anatomical World. Language, Context and "Disegno"*, a c. di Alessandro Nova e Domenico Laurenza, Venezia, Marsilio, 2011.

4. Per la storia della caricatura cfr. Giacomo BERRA, *Il ritratto "caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza". La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 53, 1 (2009), pp. 73-144, dal quale si ricavano le notizie che seguono; Martial GUÉDRON, *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011; Martial GUÉDRON, Laurent BARIDON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2005.

suo diletto, distorce i profili delle cose e delle persone, e la caricatura riprende ed enfatizza quella distorsione, amplificando così il diletto, aumentando cioè l'effetto comico attraverso una stilizzazione che rende più chiaramente percepibile la deformazione, ed esplicita la bellezza della disarmonia suggerita dalla natura. La caricatura si trova legittimata e integrata nel sistema artistico attraverso la formulazione di un'idea estetica uguale e contraria a quella che sostanzia le poetiche classiciste, che perseguono la bellezza come potenziamento artistico del bello naturale. Quando poi nel 1681 compilando il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* Filippo Baldinucci tenta di fissare il concetto di caricatura, chiarisce che l'atto del *caricare* si può applicare indifferentemente a soggetti belli o brutti, ottenendo comunque risultati di somiglianza, ovvero di *conoscenza* dei tratti caratterizzanti della figura ritratta. Un paradossale effetto di somiglianza è l'essenza della caricatura: Paolo Giordano duca di Bracciano racconta che i fulminei ritratti caricati di Gian Lorenzo Bernini, enfatizzando i difetti fisici e i tratti individuali, si risolvono in una rappresentazione iperbolica che tuttavia «somiglia più che 'l naturale stesso».⁵ La caricatura si afferma come ritratto veloce e fortemente selettivo: fissa rapidamente, attraverso la messa in rilievo immediata di pochi tratti opportunamente esagerati, gli elementi di identificazione del soggetto, la sua *caratterizzazione*. La tecnica applicata da Ariosto nel descrivere Brunello è proprio quella di un ritratto rapido, scorciato, disegnato attraverso la selezione di lineamenti marcati e riconoscibili: come le caricature di Bernini, «somiglia più che 'l naturale stesso», data l'efficacia della descrizione ai fini del riconoscimento del barone da parte di Bradamante.

Il problema della somiglianza, e della comprensione del volto umano, convoca l'insieme di saperi che hanno strutturato nei secoli il discorso pseudo-scientifico della fisiognomica, e che concorrono in modo decisivo nel corso del Cinquecento alla definizione tanto del genere del ritratto, quanto della caricatura.⁶ Le correlazioni tra tratti somatico-anatomici e stati psichici ed emotivi, tra configurazione del corpo ed espressione delle passioni, passano nella trattatistica artistica che riflette sulla percezione della realtà e sulla rappresentazione della figura umana, dalle *Vite* del Vasari, ai trattati di Lomazzo, fino alla traduzione e integrazione che Giovan Paolo Gallucci, nel 1591, fa del trattato *Della simmetria dei corpi umani* di Albrecht Dürer.⁷ Il transito del discorso fisiognomico attraverso ambiti del sapere e pratiche artistiche testimonia di una riflessione diffusa sulla rappresentazione del volto e i suoi significati, secondo una linea di ricerca che al perfezionamento dell'attitudine mimetica accompagna sempre una tensione interpretativa, la necessità di stabilire una correlazione tra ciò che si vede e ciò che è invisibile, ma chiede di essere compreso. Questa stessa ricerca sul ritratto, lo stesso tentativo di definire l'essere umano, la sua sostanza vitale, a partire dalla forma che la natura imprime ai suoi lineamenti, è attiva anche nella rappresentazione letteraria,⁸ e penetra nell'*Orlando furioso* introducendo una tensione dinamica tra la composizione del ritratto e la sua deformazione.

5. Cfr. G. BERRA, *Il ritratto "caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza"*, cit., p. 81.

6. Per una genealogia della fisiognomica, dalla genesi antica alla riemersione umanistico-rinascimentale, cfr. Édouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 112-116.

7. Cfr. la sezione *Volto e affetti nella letteratura artistica*, con interventi di Édouard Pommier, Massimiliano Rossi, Tommaso Casini e Mario Pozzi, in *Il volto e gli affetti. Fisionomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, a c. di Alessandro Pontremoli, Firenze, Olschki, 2003, pp. 61-139.

8. Cfr. *La scrittura e il volto: figurazioni fisiognomiche in letteratura*, a c. di Stefano Manferlotti, Napoli, Liguori, 2006.

III. Il volto e la maschera

Quando Ruggiero approda sull'isola di Alcina, la maga gli si fa incontro sulla soglia del proprio palazzo, manifestandosi come una folgorante immagine di bellezza:

Di persona era tanto ben formata,
 quanto me' finger san pittori industri;
 con bionda chioma lunga ed annodata:
 oro non è che più risplenda e lustri.
 Spargeasi per la guancia delicata
 misto color di rose e di ligustri;
 di terso avorio era la fronte lieta,
 che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto duo negri e sottilissimi archi
 son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
 pietosi a riguardare, a mover parchi;
 intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
 e ch'indi tutta la faretra scarchi
 e che visibilmente i cori involi:
 quindi il naso per mezzo il viso scende,
 che non truova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
 la bocca sparsa di natio cinabro;
 quivi due filze son di perle elette,
 che chiude ed apre un bello e dolce labro:
 quindi escon le cortesi parolette
 da render molle ogni cor rozzo e scabro;
 quivi si forma quel suave riso,
 ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca nieve è il bel collo, e 'l petto latte;
 il collo è tondo, il petto colmo e largo:
 due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
 vengono e van come onda al primo margo,
 quando piacevole aura il mar combatte.
 Non potria l'altre parti veder Argo:
 ben si può giudicar che corrisponde
 a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta;
 e la candida man spesso si vede
 lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
 dove né nodo appar, né vena eccede.
 Si vede al fin de la persona augusta
 il breve, asciutto e ritondetto piede.
 Gli angelici sembianti nati in cielo
 non si ponno celar sotto alcun velo.

Avea in ogni sua parte un laccio teso,
 o parli o rida o canti o passo muova:
 né meraviglia è se Ruggier n'è preso,
 poi che tanto benigna se la truova.
 Quel che di lei già avea dal mirto inteso,
 com'è perfida e ria, poco gli giova;
 ch'inganno o tradimento non gli è avviso
 che possa star con sì soave riso.
 (OF, VII, 11-16)

La descrizione di Alcina rientra nella tradizione del «canone di bellezze», una modalità di rappresentazione della donna fortemente convenzionale, che stilizza l'anatomia femminile fino a farne una pura proiezione ideale, e sovrascrive la realtà del corpo fino a cancellarla.⁹ Per di più il riferimento al «finger» dei «pittori industri», esibito da Ariosto ancora prima di dispiegare la descrizione, connette immediatamente la rappresentazione di Alcina all'immaginario pittorico, generando un'ambiguità tra l'esistenza reale della maga e la sua effigie: inscrivendosi nel *topos* dell'*ut pictura poësis*, la descrizione virtuosistica si configura come un'*ekphrasis*, insinuando un sospetto di virtualità relativo alla figura di Alcina.¹⁰ Le donne ariostesche sono spesso virtualizzate attraverso una lente figurativa: la bellezza di Olimpia (OF, XI, 67-71) evoca l'abilità di Fidia e Zeusi, significativamente simmetrica, poiché l'uno potrebbe aver modellato la figura della donna, l'altro potrebbe averla imitata, scegliendola come unico modello ideale (OF, XI, 71). Di nuovo, la descrizione attinge ai moduli del ritratto, che a sua volta innesca procedimenti di astrazione e idealizzazione.¹¹ Una visione fortemente mediata è anche quella che si produce nel «ritratto con emblemi» della canzone ariostesca per Alessandra Benucci, giocato sull'ambiguità tra mostrare e na-

9. Cfr. Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-184; Fredi CHIAPPELLI, *Il canone di bellezza muliebre fra Ariosto e Tasso*, in «Filologia e critica», X (1985), pp. 325-341.

10. Su Ariosto e la cultura figurativa cfr. Cesare GNUDI, *L'Ariosto e le arti figurative*, convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 331-421; Giorgio PADOAN, «*Ut pictura poësis*»: le «pitture» di Ariosto, le «poesie» di Tiziano, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 347-370; Gennaro SAVARESE, *Ariosto «vitruviano»: il Furioso e le arti visive*, in ID., *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 53-70; Remo CESERANI, *Ludovico Ariosto e la cultura figurativa del suo tempo*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a c. di Gian Paolo Biasin, Albert N. Mancini e Nicolas J. Perrella, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 145-166. Sul versante della ricezione figurativa del *Furioso*, e della lunga storia delle sue traduzioni in immagini, cfr. «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a c. di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010; *Donne Cavalieri Incanti Follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, a c. di Lina Bolzoni e Carlo Alberto Girotto, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012; *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, a c. di Lina Bolzoni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014.

11. Sulla descrizione di Olimpia cfr. Silvia DE LAUDE, *Nota su «Orlando Furioso», XI, 71*, in «Strumenti critici», VIII (1993), pp. 81-86. Per una fenomenologia del ritratto di donna nel Rinascimento, e alcuni spunti critici sulle convenzioni sociali e sulla codificazione dei rapporti di genere che lo informano, cfr. Elizabeth CROPPER, *The Beauty of Woman. Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture*, in *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, a c. di Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy Vickers, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, pp. 175-190; Patricia SIMONS, *Portraiture, Portrayal, and Idealization. Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women*, in *Language and Images of Renaissance Italy*, a c. di Alison Brown, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 263-311; Paola TINAGLI, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997; *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*, a c. di Andrea Pearson, Burlington, Ashgate, 2008.

scondere, tra apparenza esibita e verità interiore nascosta: il ritratto diventa luogo di condensazione di significati non aperti e facilmente leggibili, ma da decifrare. Questa opacità ricorda la doppiezza del ritratto di Alcina, il suo carattere illusorio, segnalato da Ariosto prima con l'allusione erotica (ma sarcastica se letta con il senno di poi) alla corrispondenza tra ciò che appare e ciò che si nasconde, e poi in coda attraverso l'accenno all'«inganno» e al «tradimento» che si possono celare sotto il «soave riso».¹²

La visione di Alcina è mediata quindi dall'immagine come segno di un'assenza, in accordo con l'antropologia del ritratto dell'amato e dell'amata, che si fa strumento di mediazione della relazione, oggetto sostitutivo, agente facilitatore, oppure ostacolo e metafora dello statuto sempre fantasmatico dell'altro.¹³ Nel corso del Rinascimento, la lirica che si sviluppa intorno al ritratto in quanto *medium* di una relazione (principalmente amorosa, ma anche amicale, encomiastica, o di sfida ed emulazione creativa), diventa un genere codificato, con una topica specifica, e una vastissima gamma di modulazioni. Ma la riformulazione poetica del ritratto non è soltanto una celebrazione delle immagini, o un trionfo della reciprocità tra il codice verbale e il codice visivo: inscena più spesso un conflitto semiotico, e si interroga sui limiti e le lacune della rappresentabilità, sullo spazio di indecidibilità tra presenza e assenza, tra realtà e illusione, creato dal ritratto.¹⁴ Mentre le immagini producono il discorso poetico e la sua ambizione al *visibile parlare*, la poesia proietta sul ritratto una dimensione linguistica.¹⁵

La descrizione topica di Alcina non reagisce a un ritratto reale, ma la sua strutturazione retorica evoca un dipinto potenziale, e suggerisce che la visione di Ruggiero possa essere una rappresentazione sovrapposta alla realtà. L'immagine di Alcina partecipa delle convenzioni della poesia ritrattistica, e si pone esplicitamente in dialogo con la ritrattistica figurativa, che nel corso del Cinquecento giunge a un livello di inedita complessità, coniugando lo sforzo mimetico di rappresentazione realistica del volto umano percepito nell'individualità dei suoi tratti, e la tensione verso la restituzione di elementi psicologici e morali che, attraverso la rappresentazione del volto, affiorano in superficie.¹⁶

12. Sulla canzone cfr. Lina BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 184-188.

13. Cfr. Maurizio BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992; Ingeborg WALTER, Roberto ZAPPERI, *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Roma, Donzelli, 2006.

14. Cfr. Lina BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a c. di Federica Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008.

15. La poesia dedicata al ritratto sviluppa una topica e una retorica che, mentre evocano la realtà concreta del ritratto come oggetto, sovrascrivono la realtà semiotica dell'immagine: cfr. Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010. Sul confronto e il conflitto semiotico tra parole e immagini cfr. L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., pp. 151-180. L'invenzione del ritratto rinascimentale è esposta all'influenza di poetiche di origine letteraria, e si lega al genere del dialogo, in quanto convoca l'osservatore e istituisce una relazione: cfr. Jodi CRANSTON, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Sulle specificità retoriche e semiotiche del ritratto verbale, che attraverso una sintassi descrittivo-narrativa temporalizza lo sguardo, cfr. Patrizia MAGLI, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina, 2016. Per ulteriori considerazioni sui rapporti tra ritratti figurativi e ritratti verbali cfr. François LECERCLE, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987; Stefano FERRARI, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1998; *Tra parola e immagine: effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, a c. di Luciana Gentili, Patrizia Oppici, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2003.

16. La bibliografia sulla storia e le funzioni del ritratto, e particolarmente sulla sua fondamentale definizione e perfezionamento nella fase rinascimentale, è molto ampia. Qui si segnalano, per una casistica dettagliata relativa al XVI secolo, *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, a c. di Aldo Galli, Chiara Piccinini e Massimiliano Rossi, Firenze, Olschki, 2007; per

La ritrattistica rinascimentale, analogamente alla caricatura ma in senso inverso, è attraversata da un paradosso della somiglianza. Mentre perfeziona la riproduzione dei lineamenti fisici, e intensifica il significato psicologico della rappresentazione dell'individuo, ispessisce il ritratto con i segni che servono a collocare uomini e donne nel contesto pubblico. Il soggetto del ritratto è modellato contemporaneamente dall'interno e dall'esterno, da una configurazione psico-fisica e da una sociale. Il concetto di *verità* del ritratto si complica: sulla superficie dipinta entrano in conflitto almeno una verità interiore e una esteriore, una individuale e una collettiva, la dimensione psichica e l'adesione a un ruolo. Il ritratto subisce l'attrazione della *maschera*: la canonizzazione della sua intensificazione mimetica, definita da una serie di convenzioni, fa del ritratto la maschera che l'Europa occidentale all'ingresso della modernità applica al volto. Nel ritratto, la rappresentazione della *persona* ritrova tutta la sua ambiguità etimologica: il ritratto si rivela anche un sistema di cattura e irrigidimento del volto. Ma il paradosso della somiglianza richiede proprio che la maschera aderisca a una rappresentazione precisa, dettagliata, *realistica* dell'individuo: solo nel volto individuale è possibile leggere la pervasività della funzione sociale; è nella sua capacità di plasmare un soggetto 'ad alta definizione' che il meccanismo sociale trionfa, esasperando la tensione tra norma e natura.¹⁷ Il perfezionamento del ritratto si muove incessantemente tra le due polarità dell'imitazione e della convenzione, della realtà fisica e dell'*idea*.¹⁸ Del resto la pittura rinascimentale ci ha consegnato anche molti volti anonimi, che appartengono a persone sconosciute, e che continuano a *significare* pur non veicolando un'identità storica. Sono ritratti che rappresentano l'essenza stessa dell'individualità, il suo concetto, al di là dell'identità anagrafica: concretizzano un'idea del *singolare*, della particolarità, che trascende ogni possibile referente. Il ritratto visualizza un «organismo enigmatico», che restituisce la condizione di esistenza non di un soggetto, ma *del* soggetto all'interno di un'epoca storica, condensando una verità antropologica e non meramente documentaria.¹⁹

una ricostruzione tipologica e generica, Lorne CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London, Yale University Press, 1990; per un'interpretazione delle origini sociali e intellettuali, John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966; per una panoramica di sintesi *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*, a c. di Keith Christiansen e Stefan Weppelmann, New Haven and London, Yale University Press, 2010; per una suggestiva genealogia, *Le metamorfosi del ritratto*, a c. di Renzo Zorzi, Firenze, Olschki, 2002.

17. Cfr. Hans BELTING, *Facce. Una storia del volto*, Roma, Carocci, 2014. Sul conflitto tra identità e alterità innescato dall'invenzione del ritratto, complanare all'invenzione del sé, cfr. Jean-Luc NANCY, *L'altro ritratto*, Roma, Castelvecchi, 2014, e Joanna WOODALL, *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997. Sullo statuto problematico del ritratto 'realistico' cfr. Joanna WOODS-MARSDEN, *Ritratto al naturale. Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*, in «Art Journal», LXVI (1987), pp. 209-216. Sui significati storico-sociali assunti dal ritratto, le sue diverse interpretazioni e la sostanza filosofico-discorsiva che ne orienta la pratica cfr. É. POMMIER, *Théories du portrait*, cit. Nancy ha interpretato il ritratto anche come una materializzazione dello sguardo, dell'atto stesso del guardare: cfr. Jean-Luc NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Cortina, 2002. Per una storia dei significati proiettati sul volto umano cfr. anche Jean-Jacques COURTINE, Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 1994.

18. Lomazzo parla di «ritratto intellettuale», che fissa il concetto dell'individuo: cfr. Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, Pontio 1584, ed. in Id., *Scritti sulle arti*, II, a c. di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Centro Di, 1974, libro VI, cap. 51, t. II, p. 381.

19. Sulla singolarità sovra-individuale del ritratto cfr. Georges DIDI-HUBERMAN, *The Portrait, the Individual and the Singular. Remarks on the Legacy of Aby Warburg*, in Nicholas MANN, Luke SYSON, *The Image of the Individual. Portraits in*

Il ritratto di Alcina potrebbe essere letto come un anonimo *ritratto di giovane donna*. Tuttavia, l'intero episodio della permanenza di Ruggiero presso la maga è stato interpretato principalmente in chiave allegorica, a cominciare proprio dallo statuto di illusoria apparenza della sua immagine di bellezza, rappresentazione del fascino adescatorio del vizio, e della sua ambiguità. Lo scontro tra il vizio e la virtù è spesso emblemizzato dal confronto tra due maschere, una bella e una deforme: come nell'interpretazione vasariana del ritratto di Pietro Aretino dipinto da Sebastiano del Piombo, che riverbera sull'immagine allegorica presente nel ritratto di Lorenzo il Magnifico commissionato a Vasari da Alessandro de' Medici.²⁰ Al di là dell'interpretazione vasariana, che postula la coincidenza, tutt'altro che pacifica, tra apparenza e realtà, l'esempio conferma il legame tra dimensione allegorica e ritratto, la contiguità tra fisionomia fisica e fisionomia morale, che mina il concetto di somiglianza: quale delle due maschere sceglierà di indossare il soggetto (che per di più si dichiara, nel caso di Aretino, *in utrumque paratus*), con quale sceglierà di coincidere? Il volto rappresentato non è mai il vero volto, o almeno non è l'unico e non è quello definitivo, come denuncia anche la presenza, ancora allegorica, del teschio *sulla scena* di molti ritratti rinascimentali.

Il significato allegorico dell'episodio di Alcina è preparato nell'*Orlando furioso* proprio da un ritratto *anti-naturalistico*, che elude la somiglianza superficiale per rappresentare direttamente l'anima. È il ritratto, magico e quindi infallibile, veritiero proprio perché non somigliante, restituito dallo specchio delle mura della rocca di Logistilla, maga bianca che si oppone simmetricamente alla malvagità della sorella Alcina:

Quel che più fa che lor si inchina e cede
ogn'altra gemma, è che, mirando in esse,
l'uom sin in mezzo all'anima si vede;
vede suoi vizii e sue virtùdi espresse,
sì che a lusinghe poi di sé non crede,
né a chi dar biasmo a torto gli volesse:
fassi, mirando allo specchio lucente
se stesso, conoscendosi, prudente.
(OF, X, 49)

Esiste una somiglianza del profondo, una visione che, per rivelare, restituisce qualcosa che va oltre il visibile, e collega la *verità* alle possibilità trasformative, e quindi deformanti, della rappresentazione.

the Renaissance, London, The British Museum Press, 1998, pp. 165-188.

20. Cfr. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Torrentino, 1550, ed. a c. di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986, p. 843. Per accreditare la propria operazione celebrativa, probabilmente Vasari forza l'interpretazione del ritratto di Sebastiano, da considerarsi più ambigua e complessa: cfr. Enrico PARLATO, *Pietro Aretino ritratto da Sebastiano del Piombo, "stupendissimamente" descritto da Giorgio Vasari: metamorfosi delle identità aretiniane*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2008, pp. 207-225.

IV. Deformare il ritratto

Ruggiero sosta sull'isola di Alcina, dove lo smarrimento erotico lo ha reso inerme e incosciente di sé e dei propri doveri. Per strapparli alla prigionia volontaria, Bradamante ricorre ancora all'aiuto di Melissa che, portando con sé l'anello che Bradamante ha sottratto a Brunello, arriva sull'isola di Alcina e assume le sembianze di Atlante: parlando a Ruggiero attraverso la voce del suo maestro, la maga spera di riscuoterlo e ricondurlo alla ragione. La trasformazione fisica di Melissa in Atlante è un'altra spia della tensione deformante che percorre l'episodio:

Quivi mirabilmente transmutosse:
 s'accrebbe più d'un palmo di statura,
 e fe' le membra a proporzion più grosse;
 e restò a punto di quella misura
 che si pensò che 'l negromante fosse,
 quel che nutrì Ruggier con sì gran cura.
 Vestì di lunga barba le mascelle,
 e fe' crespa la fronte e l'altra pelle.
 (OF, VII, 51)

Sembra quasi che Melissa *diventi* una caricatura di Atlante: il suo camuffamento è una deformazione iperbolica che ha come obiettivo la somiglianza, e anche in questo caso funziona, in quanto riesce a far credere a Ruggiero di vedere Atlante. Ma la metamorfosi di Melissa è funzionale a produrre quella ancora più sorprendente di Alcina: grazie all'azione dell'anello magico, Ruggiero non è più accecato dall'incantesimo, e finalmente vede il vero aspetto della maga. Come un bambino che ha nascosto un frutto maturo, e quando torna a cercarlo lo ritrova avvizzito o marcio, Ruggiero scopre un ritratto completamente trasfigurato:

Pallido, crespo e macilente avea
 Alcina il viso, il crin raro e canuto,
 sua statura a sei palmi non giungea:
 ogni dente di bocca era caduto;
 che più d'Ecuba e più de la Cumea,
 ed avea più d'ogn'altra mai vivuto.
 Ma sì l'arti usa al nostro tempo ignote,
 che bella e giovanetta parer puote.
 (OF, VII, 73)

Il doppio ritratto di Alcina è rivelatore: la deformazione del volto distrugge il ritratto canonizzato, l'immagine ideale della bellezza, per immettere in una dimensione di verità più profonda. Analizzando questo ritratto doppio Lina Bolzoni lo ha collegato al proemio del canto VII, inscrivendolo quindi in una più ampia riflessione sui rapporti tra realtà e apparenza, sulla verosimiglianza della rappresentazione, sull'*enargheia* connaturata alle

immagini, la loro forza impressiva e la loro capacità di creare *effetti di verità*.²¹ Ed è proprio *contro* l'effetto di verità prodotto dal ritratto che sembra agire la deformazione ariostesca: l'immagine di Alcina, che è bastata a far innamorare Ruggiero, è un effetto ottico, un'illusione, la cui illusoria perfezione deve essere decostruita.

La riflessione ariostesca sulla pressione psichica che si esercita sul soggetto passa anche per una *verifica del ritratto* in quanto strumento di costruzione dell'identità. Per il ritratto di Alcina post-metamorfofi sono stati indicati come riferimenti iconografici analogici l'*Avarizia* di Dürer e la celebre *vecchia* di Giorgione: due dipinti che si sono prestati a interpretazioni allegoriche, e che si collocano alla periferia del genere del ritratto, ne sintetizzano l'essenza proprio mentre ne segnano il confine, indicano il limite oltre il quale la somiglianza trascende il referente per farsi sovra-individuale.²²

Dal punto di vista letterario, la descrizione può essere ricondotta a un anti-canone di lunga tradizione: la rappresentazione della donna brutta, radicata nella poesia anti-femminile classica, e spesso intrecciata al tema della vecchiaia.²³ E proprio sul conflitto tra bellezza e bruttezza, tra giovinezza e vecchiaia, si fonda un altro episodio della «critica caricaturale» del ritratto che Ariosto conduce nel *Furioso*.

Nel canto XX la guerriera Marfisa incontra Gabrina, la vecchia che custodiva Isabella per conto dei malandrini, e decide di prenderla con sé. Le due donne si imbattono quindi in Pinabello, accompagnato da una damigella che deride la vecchia per la sua bruttezza. È ancora un confronto tra ritratti, seppure impliciti: la bellissima donna, altera nella sua perfezione, incarna la bellezza canonica. Il suo atteggiamento ricorda quello delle donne alge, impassibili, mute nella loro bellezza, cui si rivolge la lirica dedicata ai ritratti:

La donna ch'avea seco era assai bella,
ma d'altiero sembiante e poco grato,
tutta d'orgoglio e di fastidio piena,
del cavallier ben degna che la mena.
(OF, XX, 110, 5-8)

La donna «vezzosa» schernisce Gabrina «con beffe e risa» (OF, XX, 113, 4). Il suo riso provoca lo sdegno di Marfisa, che decide di negare il senso comune rovesciando con la forza le gerarchie tra bellezza e bruttezza. Sfida Pinabello, lo sconfigge e conquista per Gabrina gli splendidi abiti della damigella: i due ritratti potenziali, a questo punto, sono comicamente sovrapposti, si compenetrano, entrano uno nell'altro, creando un cortocircuito: Gabrina «quant'era più ornata, era più brutta» (OF, XX, 116, 5-6). Quando, ripreso il cammino, Marfisa e Gabrina incontrano Zerbino, il cortocircuito esplose: l'ambiguità tra bellezza e bruttezza, il loro paradossale scambiarsi di posto, fonda il meccanismo comico che muove la contesa verbale tra Marfisa e Zerbino:

21. L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., pp. 188-196.

22. Cfr. J. CRANSTON, *The Poetics of Portraiture*, cit., pp. 15-61.

23. Cfr. U. ECO, *Storia della bruttezza*, cit., pp. 159-177.

Non poté, ancor che Zerbin fosse irato,
 tener, vedendo quella vecchia, il riso;
 che gli pareva dal giovenile ornato
 troppo diverso il brutto antiquo viso;
 ed a Marfisa, che le venia a lato,
 disse: – Guerrier, tu sei pien d'ogni avviso,
 che damigella di tal sorte guidi,
 che non temi trovar chi te la invidi.
 (OF, XX, 119)

Il ritratto deformante sfrutta, oltre alla topica della bruttezza, anche la risorsa stilistica dell'animalizzazione: la fusione tra fisionomie animali e fisionomie umane è un dispositivo tipico della caricatura:²⁴

Avea la donna (se la crespa buccia
 può darne indicio) più de la Sibilla,
 e pareva, così ornata, una bertuccia,
 quando per muover riso alcun vestilla;
 ed or più brutta par, che si coruccia,
 e che dagli occhi l'ira le sfavilla:
 ch'a donna non si fa maggior dispetto,
 che quando o vecchia o brutta le vien detto.
 (OF, XX, 120)

Proprio come quello di Brunello, e come quello di Alcina subito dopo la metamorfosi, il ritratto di Gabrina è tratteggiato brevemente, ma è fortemente icastico, perché si arricchisce dell'espressività di un moto di indignazione che intensifica la bruttezza, creando una caricatura in movimento. La *pointe* con la quale Marfisa liquida Zerbin conferma che la comicità della scena si fonda sull'accostamento di *visioni* opposte, sulla sovrapposizione di due moduli visivi inconciliabili. L'evocazione della bellezza, resa possibile dal travestimento che offre un *segno* del contrario, serve a *caricare* la bruttezza: «Disse ridendo: – Questa t'appresento; | e quanto più la veggio e grata e bella, | tanto, ch'ella sia tua, più mi contento» (OF, XX, 128, 2-4).

Marfisa sconfigge Zerbin e lo condanna a pagare pegno facendone il cavalier servente di Gabrina: dovrà portarla con sé e scortarla ovunque la donna vorrà. Lo scorno di Zerbin, il suo dolore e il suo risentimento si esprimono attraverso il confronto di due ritratti mentali: quello della bellissima Isabella, che teme di aver perso per sempre, e quello dell'orrenda Gabrina, che dovrà portarsi dietro a lungo:

24. Cfr. Martial GUÉDRON, Laurent BARIDON, *Homme-Animal, Histoire(s) d'un face à face*, Paris, Adam Biro, 2004; Jurgis BALTRUŠAITIS, *Physiognomonie animale*, in ID., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983. Il paragone animale sarà ripetuto quando più tardi Gabrina si imbatte in Mandricardo e Doralice: «L'abito giovenil mosse la figlia | di Stordilano, e Mandricardo a riso, | vedendolo a colei che rassimiglia | a un babuino, a un bertuccione in viso» (OF, XXIII, 94, 1-4).

Colei che di bellezze e di virtù
 unqua non ebbe e non avrà mai pare,
 sommersa e rotta tra gli scogli acuti
 hai data ai pesci ed agli augei del mare;
 e costei che dovria già aver pasciuti
 sotterra i vermi, hai tolta a perservare
 dieci o venti anni più che non devevi,
 per dar più peso agli mie' affanni grevi. –
 (OF, XX, 133)

Il significato della deformazione ancora una volta si staglia contro la perfezione del ritratto. La descrizione della donna brutta agisce come modello anti-petrarchesco, come sperimentazione anti-canonica e via di fuga dalla convenzionalizzazione della lirica amorosa.²⁵ Analogamente, gli esperimenti che danno origine alla caricatura sono profili deformati di vecchie donne e uomini, che segnano il limite del ritratto, la sua declinazione più espressiva, mentre contestano e mettono alla prova il canone rappresentativo nel quale la ritrattistica si va irrigidendo. Le deformazioni praticate da Ariosto, al netto delle pur importanti eredità di genere provenienti dalla tradizione comica, potrebbero essere avvicinate agli esperimenti anatomici di Leonardo, agli studi fisiognomici che accompagnano il lavoro di indagine sulle possibilità di rappresentazione dell'umano, sulle potenzialità espressive del corpo: la deformazione delle linee, la torsione delle forme, diventa un modo per esplorare opzioni divergenti di descrizione della figura umana, che lascino affiorare in superficie le configurazioni psichiche ed emotive.²⁶ Come si è accennato più volte, l'ispirazione caricaturale è confermata dal fatto che i ritratti deformati sono schizzati con brutale, incisiva brevità, mentre il ritratto 'ufficiale', nel caso di Alcina, è diffuso e articolato, in ossequio alla grammatica del canone. E se è vero che Brunello è *dipinto* da Melissa a figura intera («acciò ch'io lo dipinga intero»), la sua immagine è comunque una compressione parodica della variante lunga della *descriptio*.

Come Leonardo allora, Ariosto traccia alcune protocaricature verbali, studi di anatomia umana non modellati su individui storici riconoscibili.²⁷ Ma è proprio il loro carattere embrionale, incipitario, a dare significato alle caricature ariostesche, che si configurano come un'indagine percettiva ed espressiva sulla forma dell'essere umano, contigua al più generale studio di Ariosto sul soggetto umano, sulla sua composizione psichica, sulla sua deformabilità a contatto con l'esperienza e con le passioni. E se è vero che il poema ariostesco contiene una messa in questione dei modelli ideali di formazione dell'individuo elaborati

25. Cfr. Patrizia BETTELLA, *The Ugly Woman. Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto and London, University of Toronto Press, 2005, pp. 81-127.

26. L'andamento *umorale* delle linee, tanto narrative quanto visive, la loro tortuosità dovuta alla liberazione di impulsi psichici non irregimentati, è appunto uno dei fondamenti della tradizione dell'umorismo letterario, che è una storia di andamenti irregolari, di difformità e sproporzioni: cfr. Giancarlo ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.

27. Va notato tuttavia che il requisito della storicità del soggetto ritratto richiesto alla caricatura è controverso, perché la caricatura si è sviluppata attingendo ampiamente alle rappresentazioni di tipi generici (cfr. il repertorio raccolto in Constance C. MCPHEE, Nadine M. ORENSTEIN, *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, New Haven and London, Yale University Press, 2011). Più convincente Umberto Eco che parla di personaggi storicamente esistenti o di tipologie sociali riconoscibili, verosimili (cfr. U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit., pp. 152-157).

dall'umanesimo,²⁸ è possibile che anche le sue deformazioni dell'immagine umana contengano un elemento polemico. L'aspetto satirico dunque, l'ispirazione critica e aggressiva che sempre innerva la caricatura, non sono espliciti, ma esistono: il fatto sociale contro il quale la protocaricatura polemica è appunto il ritratto, la rappresentazione idealizzata e armonica dell'essere umano.²⁹

V. Deformare il sé

Anche nelle *Satire* ariostesche emergono ritratti caricaturali, deformazioni delle maschere sociali, seppure tracciati attraverso l'enfaticizzazione di tratti comportamentali e morali, più che fisici. Tuttavia la divorante attitudine conformista ed arrivista della società si imprime sui corpi, e deforma i volti dei cortigiani che spasmodicamente cercano di esprimere la loro adesione alla volontà del principe: «e chi non ha per umiltà ardimento | la bocca aprir, con tutto il viso applaude | e par che voglia dir: "anch'io consento"» (*Sat.* I, 16-18).

La *Satira* quinta, dedicata ai consigli matrimoniali al cugino Annibale Malaguzzi, evoca il tema della bellezza come artificio, come maschera illusoria che dissimula la realtà dell'esistenza. Il volto *caricato* di trucchi e belletti non soltanto mistifica la fisionomia reale della donna, ma finisce col deturparne irrimediabilmente i lineamenti. Riformulando la tradizione classica della satira antifemminile, Ariosto costruisce il ritratto di un'altra Alcina, trasfigurata non per arte magica ma per via cosmetica:

Il sollimato e gli altri unti ribaldi,
di che ad uso del viso empion gli armari,
fan che sì tosto il viso lor s'affaldi;

o che i bei denti, che già fur sì cari,
lascian la bocca fetida e corrotta,
o neri e pochi restano, e mal pari.
(*Sat.* V, 223-228)

28. Così secondo l'interpretazione che Ascoli ha fornito del percorso formativo di Ruggiero proprio nella sua esperienza tra Alcina e Logistilla (cfr. Albert R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 121-246).

29. «As political satire points to the weakness of the famous and powerful, caricature and the grotesque aim to undermine accepted standards of beauty and proportion. When artists involved with high art, such as the Carracci, drew big noses, weak chins, and imperfect bodies, they were holding a funhouse mirror up to the ideal forms and elevated ideas revered by history painting» (C. C. MCPHEE, N. M. ORENSTEIN, *Infinite Jest*, cit., pp. 8-9). La traccia caricaturale implicita nel *Furioso* verrà fatta emergere in tutto il suo potenziale comico nei primissimi anni del Seicento da Antonio Tempesta, che incide sei caricature di personaggi dell'*Orlando furioso*, applicando la deformazione non alle figure già comiche in Ariosto, ma ai campioni di perfezione e di bellezza (cfr. Chiara CALLEGARI, *Il Furioso nelle incisioni da Tiziano alle stampe popolari*, in *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, cit., pp. 304-344). La ricezione figurativa esplicita così, *caricandolo*, un immaginario umoristico che il testo contiene entro il proprio sistema perfettamente calibrato di spinte liberatorie e controspinte ricompositive. Sulla caricatura come anti-ritratto, critica dell'idealizzazione 'politica' del ritratto ufficiale, cfr. Enrico CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, V, *I documenti*, 2, Torino, Einaudi, 1973, p. 1076). Lotman ha indicato che una linea sottilissima separa sempre il ritratto dalla caricatura: cfr. Jurij LOTMAN, *Il ritratto*, in *Id.*, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 73-89.

Alla critica delle dinamiche sociali nelle *Satire* si intreccia la composizione di un autoritratto di Ariosto, intimo e sottilmente caricaturale. Dati biografici e tratti somatici realistici («Io son de dieci il primo, e vecchio fatto | di quarantaquattro anni, e il capo calvo | da un tempo in qua sotto il cuffiotto appiatto»: *Sat.* I, 217-219), scivolano nel testo come tracce dell'opposizione tra la *nuda vita* e la sua dolorosa mistificazione sociale. Le *Satire* restituiscono un 'io' che esibisce piccole abitudini, vizi, preferenze, idisioncrazie, e una gamma di esigenze fisiologiche che compongono un'*autobiologia* più che un'autobiografia, un ritratto de-idealizzato che tenta di sottrarsi alle maschere. L'autoritratto deformante e satirico è una via di fuga dall'irrigidimento delle identità sociali, dalla *messa in scena* del sé. La ricerca di una rappresentazione libera del sé, di una definizione sperimentale della soggettività in conflitto con i tentativi sociali e culturali di *fare presa* sul soggetto e di uniformarlo, attraversa il Rinascimento e si concretizza in alcuni tentativi di analisi introspettiva e autobiografica, concettualmente omogenei nel loro manifestarsi attraverso linguaggi diversi, dai *Saggi* di Montaigne agli autoritratti di Tiziano,³⁰ fino alle serie di autoritratti in posa di Rembrandt, che utilizza la deformazione della smorfia per sfuggire al paradosso della somiglianza. Autoanalisi e deformazione si rivelano due movimenti connessi, entrambi finalizzati allo *smascheramento* del ritratto, allo scardinamento dell'idealizzazione, che nel corso del Rinascimento è spesso la trasfigurazione ideologica di una realtà materiale violenta, aspra, conflittuale.³¹ Forse nessuno come Michelangelo ha saputo rappresentare il rovescio di tormento e di angoscia che innerva il trionfo della bellezza e la pienezza spirituale delle forme, forzando la linea dell'armonia classica, agendo nel cuore dell'idealizzazione il massimo della deformazione tollerabile. Nei tratti autobiografici che affiorano nelle *Rime*, Michelangelo squarcia violentemente il velo della bellezza per ritrarre i guasti corporei prodotti dalle sue difficili condizioni di vita e di lavoro, con un'autorappresentazione espressionistica che indugia sui dettagli fisici attraverso il lessico comico, espone il «gozzo», il «ventre», i «lombi», il «cul» e la «groppe», come nel sonetto *I' ho già fatto un gozzo in questo stento*. E diventa un vero e proprio autoritratto caricaturale nel capitolo 267 (vv. 37-51):

Gli occhi di biffa macinati e pesti,
i denti come tasti di stormento
c'al moto lor la voce suoni e resti.

La faccia mia ha forma di spavento;
i panni da cacciar, senz'altro telo,
dal seme senza pioggia i corbi al vento.

Mi cova in un orecchio un ragnatelo,
ne l'altro canta un grillo tutta notte;
né dormo e russ' al catarroso anelo.

30. Sul nesso tra autoritratto e autobiografia cfr. P. MAGLI, *Il volto raccontato*, cit., pp. 183-193.

31. Cfr. Alexander LEE, *The Ugly Renaissance*, London, Hutchinson, 2013. Le emergenze del brutto e del disarmonico nel Rinascimento testimoniano di un pensiero divergente che sfugge alla normalizzazione classicista: cfr. *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, a c. di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998.

Amor, le muse e le fiorite grotte,
mie scombicchieri, a' cembali, a' cartocci,
agli osti, a' cessi, a' chiassi son condotte.

Che giova voler far tanti bambocci,
se m'han condotto al fin, come colui
che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci?³²

Lo sguardo deformante e degradante applicato all'autoritratto investe anche l'opera dell'artista, che si riduce a un groviglio di «scombicchieri» e «bambocci», scarabocchi inutili, figure puerili e *illeggibili*. Michelangelo sembra travolgere la realtà con una violenta trasfigurazione caricaturale, che gli serve a esprimere la propria desolazione esistenziale, e a demistificare l'astrazione delle forme sociali e artistiche. La deformazione si mostra al massimo della sua potenzialità di dispositivo critico che mette a nudo il reale, e dissolve le «immagini di frode» della sublimazione.³³ In modo simile *funzionano* i ritratti caricaturali di Ariosto: la deformità di Brunello denuncia la sua attitudine morale, così come la bruttezza di Gabrina rende evidente la sua immoralità contro-natura, e la grottesca inutilità dell'ornamento. L'immagine di Alcina dispiega tutta l'ambiguità del rapporto tra bellezza e bruttezza, ma di nuovo additando la bellezza come inganno e la bruttezza come rivelazione.³⁴ L'armonia e la rispondenza al canone sono una frode, mentre la deformazione e la bruttezza sono una *verità*, fanno emergere quella stessa «verità più profonda» che Kris ha attribuito alla caricatura,³⁵ e bilanciano l'astrazione dei canoni con un diverso *sentimento* del corpo e della sua materialità, che si manifesta attraverso la dismisura e la sproporzione. L'incurvatura delle linee è il segno che permette di esprimere i movimenti interiori, le pulsioni, gli stati emotivi: le superfici, sottoposte e una spinta interna, si deformano. I *moti* dell'animo si rendono visibili nei moti del corpo, e il concetto di imitazione si modifica per intercettare le energie creatrici che si muovono al di sotto delle apparenze.³⁶ Ed è proprio

32. Cfr. Michelangiolo BUONARROTI, *Rime*, a c. di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960, pp. 127-128; pp. 434-436 per il commento. Sulla tradizione dell'autoritratto deformante tipica della poesia burlesca e burchiellesca, cfr. Silvia LONGHI, *Il rovescio di Narciso*, in Lusius, *Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, pp. 113-136.

33. Per uno studio degli effetti conoscitivi prodotti dalla convergenza cognitiva e di immaginario di testi e immagini nell'opera di Michelangelo cfr. Oscar SCHIAVONE, *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Firenze, Polistampa, 2013.

34. Sulla presenza nel *Furioso* di figure della duplicità ispirate al Gerione dantesco cfr. A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., pp. 253-254.

35. Cfr. Ernst KRIS, *Psychology of Caricature*, in «Imago», 20 (1934). Sullo statuto percettivo della caricatura e i suoi significati psicologici cfr. anche Ernst H. GOMBRICH, *The Cartoonist's Armory*, Durham, Duke University Press, 1963; ID., *The Experiment of Caricature*, in *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Bolling Series, 1962; ID., Ernst KRIS, *The Principles of Caricature*, in «British Journal of Medical Psychology», 17 (1938), pp. 319-342. Sul grottesco come possibile via alla verità cfr. Lionello SOZZI, *Il crottesque: bruttezza e bizzarria*, in *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, cit., pp. 9-17. Nello stesso volume esplora la contiguità tra brutto e ignoto, e quindi il disarmonico e il deforme come stimolo a ricercare un pensiero dell'alterità al di là del limite posto dalla rappresentazione umanistica dell'individuo, l'intervento di Stefano BENASSI, *Il brutto e l'ignoto: confini del sapere umanistico*, ivi, pp. 347-366.

36. Sulla riflessione rinascimentale intorno alla rappresentazione dei moti della mente, cfr. J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, cit., pp. 101-154; Frank ZÖLLNER, *The Motions of the Mind in Renaissance Portraits. The Spiritual Dimension of Portraiture*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 68 (2005), pp. 23-40.

la volontà di rappresentare i moti interiori a produrre la macroscopica deformazione che è il nucleo generatore dell'*Orlando furioso*: la follia d'Orlando, con le sue sproporzionate, abnormi manifestazioni, l'iperbolica raffigurazione della potenza delle passioni che *fanno* l'essere umano, e allo stesso tempo possono disfarlo, distruggerlo. Sull'orlo della follia, la maschera scivola via dal volto di Orlando («Non son, non sono io quel che paio in viso»: *OF*, XXIII, 128, 1), lo spirito si disallinea rispetto al corpo («io son lo spirito suo da lui diviso»: *OF*, XXIII, 128, 5), e apre la strada al disfacimento della forma umana che, squassata dalle passioni, si trasfigura. Nemmeno Angelica, quando lo incontrerà al culmine della sua furia distruttrice, saprà riconoscere il volto di Orlando: il luogo di condensazione dell'identità è anche il punto in cui si incide la sua dissoluzione.

EUGENIO REFINI

L'incantesimo di Alcina: variazioni operistiche su un mito letterario

Chiunque abbia una minima familiarità con l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto sa bene quanto sia pericoloso sostare sull'isola di Alcina. Lontana dal rassicurante e chiuso spazio mediterraneo, l'isola incantata dove Ruggiero viene condotto in volo dall'ippogrifo è emblema di alterità, regno di piaceri senza fine contrapposto all'universo delle imprese cavalleresche cui appartiene il progenitore estense.¹ Nonostante le raccomandazioni di Astolfo che, già vittima di Alcina, è stato trasformato in una pianta di mirto dalla volubile maga, Ruggiero non riesce a evitare i magici lacci dell'incantatrice.² La bellezza di Alcina – la cui descrizione, come ci ha insegnato Padre Pozzi, non lascia scampo neppure al lettore – è irresistibile.³ Ruggiero ne è sopraffatto e solo l'intervento riparatore della fata Melissa permetterà al cavaliere di scorgere dietro tanta mirabile apparenza la reale natura della «puttana vecchia».⁴ Una volta svelata la bruttezza della donna, Ruggiero può finalmente abbandonarla tornando alla propria missione eroica e alla promessa sposa Bradamante. Alcina, abbandonata, minaccia di vendicarsi e, a suo modo, cercherà di farlo nei *Cinque canti*, dove l'infaticabile inseguimento di Ruggiero verrà a concludersi con la cattura del cavaliere per mezzo di quella stessa balena che, già nell'*Innamoramento di Orlando*, Alcina aveva usato per rapire Astolfo.⁵

L'episodio di Alcina fu interpretato dai primi commentatori del *Furioso* come un'allegoria morale: dopo aver provato sulla propria pelle l'avvilente forza della lussuria, Ruggiero impara a dominare i propri istinti naturali.⁶ Tuttavia, come sanno bene gli smalizati lettori del *Furioso*, la lettura allegorica dei singoli episodi – oltre ad essere arbitrariamente imposta

1. L'episodio dell'isola di Alcina occupa i canti VI-VIII dell'*Orlando furioso*. Per un inquadramento critico dell'episodio, si veda il classico studio di Albert R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 121-257.

2. Per il racconto di Astolfo, si veda Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a c. di Emilio Bigi, Milano, Rizzoli, 2012 (d'ora in poi OF), VI, 32-53.

3. Giovanni Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», XXXI (1979), pp. 3-30.

4. OF, VII, 79, v. 6.

5. Sull'immagine della balena nel *Furioso* e nei *Cinque canti*, mi permetto di rinviare a due miei precedenti lavori, che offrono anche una rassegna della bibliografia pregressa: Eugenio REFINI, *L'île qui bouge: Quelques remarques sur un lieu commun de la tradition chevaleresque à la Renaissance*, in *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasse*, études réunies par Matteo Residori, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 113-54; ID., *L'isola-balena tra Furioso e Cinque canti*, in «Italianistica», XXXVII/3 (2008), pp. 87-101.

6. Per un esempio di dettagliata interpretazione allegorica dell'episodio dell'isola di Alcina, cfr. SIMONE FORNARI, *Della esposizione sopra l'Orlando Furioso parte seconda*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, pp. 10-167. Tra le numerose 'allegorie' inserite nelle edizioni del *Furioso* all'inizio di ogni canto, si veda, a titolo di esempio, l'allegoria in apertura del canto VII nell'edizione *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542: «per Ruggiero, dato in potere di Alcina e poi liberato per virtù dell'anello, postogli in dito da Melissa, dimostrasi similmente che a tarci dalla servitù amorosa e dal vizio, nei quali traboccati siamo, fa di bisogno dell'aiuto della sola ragione, ritornata in noi per somma e speciale grazia e non per consiglio o avedimento che sia in noi».

dai puntigliosi vigilanti della moralità poetica – viene spesso smentita, o almeno messa in crisi, dal prosieguo della narrazione.⁷ Il poeta, infatti, non tarda a mostrarci come Ruggiero non sia propriamente uno studente da encomio: indottrinato da Logistilla, la sorella ‘buona’ di Alcina, pronto a dedicare le sue attenzioni a Bradamante e finalmente capace di domare il temperamentoso ippogrifo, il cavaliere non resiste al fascino tutto sensuale di un’altra bellezza femminile, quella di Angelica nuda che, incatenata allo scoglio, sta per essere divorata da un’orribile orca.⁸ Come suggerito da un celebre saggio di Daniel Javitch, il goffo tentativo di slacciarsi l’armatura, unitamente all’ironico montaggio della narrazione ariostesca – che rimanda la soddisfazione dell’impresa al canto successivo – evidenzia la difficoltà con cui Ruggiero gestisce il suo giovanile ardore.⁹ D’altra parte, e a parziale discolta del cavaliere, varrà la pena ricordare come Ruggiero sia in buona compagnia. La sua esperienza, infatti, rispecchia quella dei lettori di Ariosto, essi stessi incapaci di resistere al sensuale incantesimo della bellezza femminile. Tale incantesimo, tanto nel caso di Alcina quanto in quello di Angelica, può essere letto – ed è il poeta a suggerirci di farlo – come il fascino stesso della scrittura poetica, un fascino inesauribile che vive nel testo e al di fuori di esso.

Uno spazio ideale per esplorare questa dinamica è quello della tradizione operistica che, come è noto, ha offerto a molti dei personaggi ariosteschi la possibilità di vivere oltre il poema.¹⁰ Se le riscritture operistiche del *Furioso* entrano a pieno titolo nel complesso fenomeno della ricezione del capolavoro ariostesco, la dimensione performativa che le contraddistingue le rende particolarmente sensibili ai mutamenti del gusto e delle poetiche.¹¹ Diversamente da un dipinto che, pur capace di stimolare riflessioni critiche e letture nuove, resta concluso nella sua oggettiva materialità, una riscrittura che si realizza attraverso la performance si carica di potenzialità ulteriori. L’allestimento moderno di un dramma o di un’opera ispirati al *Furioso* – come anche una *lectura* teatrale del testo – ci conduce verso la fonte originale attraverso una stratificazione di livelli interpretativi che moltiplica le valenze culturali della riscrittura come in un caleidoscopio. Se, nella più parte dei casi, il procedimento ci permette di apprezzare uno scarto notevole rispetto al testo di partenza, in altre occasioni la riscrittura può offrire indicazioni di lettura utili a riscoprire aspetti della fonte che le vicende interpretative del testo avevano messo in ombra. Questo succede, per

7. Sul modo in cui il *Furioso*, anche attraverso le letture allegoriche, raggiunge lo stato di ‘classico’, si veda Daniel JAVITCH, *Proclaiming a classic: the canonization of Orlando furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

8. *OF*, X, 92-115.

9. Daniel JAVITCH, *Cantus interruptus in the Orlando Furioso*, in «Modern Language Notes», 95/1 (1980), pp. 66-80.

10. Sulla fortuna del *Furioso* nel teatro e nella musica, si veda Francesca BORTOLETTI, *La fortuna dell’Orlando furioso nelle arti performative. Scenari italiani*, in *L’Orlando furioso nello specchio delle immagini*, a c. di Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 689-724; per una rassegna esaustiva delle opere ispirate al poema di Ariosto nel Seicento è ora possibile fare riferimento a Edward Milton ANDERSON, *Ariosto, opera, and the Seventeenth Century: Evolution in the Poetics of Delight*, ed. by Nicola Badolato in collaboration with Amyrose McCue Gill, Firenze, Leo S. Olschki, 2017; una lista di opere settecentesche ispirate all’*Orlando furioso* che includono elementi soprannaturali è reperibile in David J. BUCH, *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pp. 376-377.

11. Per un approccio complessivo al tema della ricezione del *Furioso* nelle arti, si veda il volume curato da Lina Bolzoni, *L’Orlando furioso nello specchio delle immagini*, cit., che offre oggi una sintesi del fenomeno; e cfr., tra le numerose pubblicazioni uscite in occasione del cinquecentenario del primo *Furioso* (1516-2016), *I voli dell’Ariosto: l’Orlando furioso e le arti*, a c. di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti, Milano, Officina Libraria, 2016.

esempio, con la fortuna operistica dell'episodio di Alcina, uno dei più amati da librettisti e compositori. La sterzata melodrammatica che tra sei e settecento caratterizza molte riprese operistiche dell'episodio ha contribuito a fare della maga abbandonata un'eroina tragica al pari di Arianna e Didone (si pensi in particolar modo all'Alcina di Händel, annientata da un dolore che non lascia spazio neppure al desiderio di vendetta). D'altro canto, alcune riscritture musicali sembrano ricordarci che, in fin dei conti, anche le sorti di Alcina – come spesso accade con i personaggi di Ariosto – vanno guardate con ironico distacco. Ecco quindi che, come vedremo, un mondo apparentemente tanto diverso da quello ariostesco qual è l'opera buffa del Settecento può offrirci spunti di sicuro interesse per una rilettura del *Furioso* meno 'melodrammatica' – e forse più vicina all'originale tono ariostesco – di quella che aveva dominato la fortuna operistica del poema nell'età barocca.¹²

*

La presenza di musica e canto nella descrizione ariostesca dell'isola di Alcina è minima. Un'unica ottava ci ricorda che alla corte della maga non mancano delizie musicali e poetiche. Le due, a dire il vero, si intrecciano nella voce di chi, al suono di strumenti canonici quali cetre, arpe e lire, sa «dire», ovvero cantare, di passioni e gioie d'amore (proprio come il poeta del *Furioso* 'dice', ovvero canta, della follia amorosa di Orlando, parallelismo testuale che sembra suggerire un rispecchiamento della corte estense in quella di Alcina – o viceversa...):

A quella mensa cõtare, arpe e lire,
e diversi altri dilettevol suoni
faceano intorno l'aria tintinire
d'armonia dolce e di concerti buoni.
Non vi mancava chi, cantando, dire
d'amor sapesse gaudi e passioni,
o con invenzioni e poesie
rappresentasse grate fantasie.¹³

Nonostante che Ariosto non si dilunghi sulle armonie e sui «concerti» dell'isola, Alcina ebbe un certo seguito sulle scene musicali dell'Europa d'*ancien régime*. Come osservato dagli studiosi, fu la contaminazione del personaggio con quello dell'Armida di Tasso a determinarne la grande fortuna sin dagli esordi del teatro d'opera. A differenza di Alcina, Armida è infatti esplicitamente associata dall'autore della *Gerusalemme liberata* al meraviglioso potere del canto. Armida, vera e propria *performer*, seduce i crociati con la bellezza del corpo e con il fascino della sua voce. Pericolosa sirena, la maga di Tasso ha in sé tutte le

12. Per un'analisi approfondita del modo in cui, tra Settecento e Ottocento, la componente ironica del poema ariostesco tornò ad essere al centro delle attenzioni dei lettori del *Furioso*, si veda il recente volume di Christian RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

13. *OF*, VII, 19. Per il 'dire' del poeta, il riferimento va ovviamente al «Dirò d'Orlando» che apre la seconda ottava del poema (*OF*, I, 2, v. 1); superfluo ricordare qui come il «dirò» della seconda ottava ricalchi l'«io canto» della prima (*OF*, I, 1, v. 2), emblema della dimensione performativa sotto l'egida della quale si costruisce l'intero poema.

caratteristiche che saranno delle grandi dive dei secoli successivi. La fusione dei due modelli è evidente nella *Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* di Francesca Caccini su libretto di Ferdinando Saracinelli, spettacolare opera con coreografie equestri andata in scena a Firenze nel 1625 in occasione della visita del principe Sigismondo di Polonia.¹⁴ La vicenda è quella di Ariosto, ma la caratterizzazione di Alcina – con tanto di sirena al seguito – è basata principalmente sul testo di Tasso. Similmente, *L'isola di Alcina* di Fulvio Testi, libretto messo in musica da compositori come Sigismondo d'India e Francesco Saccati, fa della contaminazione tra le due figure il proprio tratto distintivo.¹⁵ Gli esempi che si potrebbero fare sono innumerevoli, non solo in Italia, ma anche nel resto d'Europa (basti pensare agli sfarzosi *Plaisirs de l'île enchantée* che Lully e Quinault idearono per celebrare il Re Sole a Versailles nel 1664).¹⁶ Un successo, quello operistico di Alcina, che è incarnato dal titolo più celebre della serie, giustappunto l'*Alcina* di Händel andata in scena al Covent Garden nel 1735. Maga dai poteri straordinari, cantante incantatrice e, infine, donna abbandonata, condizione di struggimento patetico che rende la sua vocalità ancor più potente e ammaliante. Come osservava Jean Starobinski, mentre l'*Alcina* di Händel viene sconfitta, con la perdita dei suoi poteri e con la liberazione di Ruggiero siamo noi, il pubblico, a cadere vittima di una seduzione vocale che trasforma la 'reale' natura della maga – quella bruttezza morale che Ruggiero svela impietosamente – in qualcosa di umano e sublime.¹⁷

Tuttavia, come già accennato, la fortuna musicale di Alcina non finisce con il tragico ritratto della maga offerto da Händel. La tradizione operistica non si limita, infatti, a mettere in scena l'episodio ariostesco: condividendo quel gusto per *prequel* e *sequel* che, ben prima delle epiche saghe cinematografiche contemporanee, era proprio della letteratura cavalleresca del Medioevo e del Rinascimento, le riscritture operistiche ci raccontano cosa succede sull'isola prima della venuta di Ruggiero e dopo la sua fuga. In molti casi, il tragico destino della maga è il culmine di vicende che ripetono la lettura moralistica dell'episodio canonizzata dalle interpretazioni allegoriche, ma ci sono anche esempi che mettono variamente in discussione i pregiudizi solitamente connessi ad Alcina e che, in un certo qual modo, sembrano recuperare l'ironia dell'originale sguardo di Ariosto sulla maga.

*

14. Una ricostruzione dettagliata della carriera di Caccini, unitamente ad una discussione critica della *Liberazione* (con puntuali osservazioni sulla contaminazione dei modelli letterari) è offerta da Suzanne G. CUSICK, *Francesca Caccini at the Medici court: music and the circulation of power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 (si vedano in particolare i capitoli *La liberazione di Ruggiero amid the politics of regency* e *Performance, musical design, and politics in La liberazione di Ruggiero*); sulla *Liberazione* si vedano anche le pagine importanti di Kelley HARNES, *Echoes of women's voices: music, art, and female patronage in early modern Florence*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp. 142-173. Il libretto della *Liberazione* (Firenze, Pietro Cecconcelli, 1625) è oggi disponibile nell'edizione fac-simile stampata a Ferrara, Tipografia Artigiana, 1988; per la partitura dell'opera, cfr. l'edizione Firenze, SPES, 1998.

15. Fulvio TESTI, *L'isola di Alcina*, in *Poesie liriche et Alcina tragedia opera noua del signor conte Fulvio Testi*, Modena, Pompilio Totti, 1636 (con numerose ristampe successive).

16. Testi e musica per lo spettacolo di Versailles sono disponibili nella canonica edizione Jean-Baptiste LULLY, *Les plaisirs de l'île enchantée: La pastoral comique; Le sicilien; Le grand divertissement royal de Versailles*, notice historique et critique, révision et transcription du texte, commentaire bibliographique par Henry Prunières, New York, Broude Brothers, 1971.

17. Jean STAROBINSKI, *Les enchanteresses*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 157-162.

Ricordavo in apertura che i lettori di Ariosto sanno bene quali siano le insidie da affrontare una volta approdati sull'isola di Alcina. Come suggerito da un curioso intermezzo musicato da Giovan Battista Martini nel 1746, tra questi lettori spicca Don Chisciotte.¹⁸ Nell'intermezzo di Martini, il cavaliere errante di Cervantes non incontra personalmente la maga Alcina, ma, accanito lettore di romanzi cavallereschi, sa tutto di lei. Quando il protagonista capisce di essere nella «selva» di Alcina, la sua reazione è perfettamente donchisciottesca. Colto di sorpresa dall'amazzone Nerina, che dichiara di essere una delle ancelle della maga, Don Chisciotte trova ogni scusa possibile per evitare lo scontro. La sfida a duello lanciata dall'aggressiva fanciulla riecheggia uno dei duelli per eccellenza della tradizione cavalleresca, quello tassiano di Tancredi e Clorinda: «A lei [Alcina] | Fra' lacci or or ti condurrò, se meco | Tu non resisti al paragon dell'armi». Ma non sarà inutile sottolineare come, nel gioco ironico delle allusioni, il «paragon dell'armi» sia anche un omaggio al monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, di cui la scrittura musicale martiniana offre una sorta di parodia, particolarmente evidente soprattutto nell'esagerazione dei toni 'guerrieri' di Nerina.¹⁹ Com'era prevedibile, Don Chisciotte viene sconfitto da Nerina, che lo fa prigioniero. L'inettitudine cavalleresca del protagonista è sottolineata anche in seguito, quando Nerina – impugnata la presunta bacchetta magica di Alcina – fa credere al suo interlocutore di evocare gli spiriti infernali. La comicità della situazione, mirata a ironizzare sulla tradizione cavalleresca che Don Chisciotte si picca di incarnare, è infine svelata quando Nerina, dichiarando il proprio amore al cavaliere, spiega che si è trattato soltanto di uno scherzo. Nella versione del libretto testimoniata dalla stampa fiorentina del 1762, andata verisimilmente in scena con musiche di altro compositore, la cavalleria è esplicitamente assimilata alla pazzia, come afferma la donna nel tentativo di vincere le riserve di Don Chisciotte:

manda al diavol la cavalleria,
 ch'altro non è alla fin, ch'una pazzia;
 credi a me, che ti adoro, e pensa intanto,
 che aver donna fedele al suo comando
 val più di tutte le pazzie d'Orlando.²⁰

18. La partitura di Martini (*Il Don Chisciotte intermezzo a due*) è conservata in forma manoscritta a Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, segn. HH.37. Una versione del libretto è testimoniata dalla stampa *Don Chisciotte nella selva di Alcina contrascene per musica cantate a due voci nel Seminario Arcivescovile di S. Giorgio di Siena nel carnevale dell'anno 1752*, Siena, Francesco Quinza e Agostino Bindi, [1752]; un'ulteriore versione a tre voci, che include il personaggio di Sancho Panza, è *Il Don Chisciotte, intermezzi per musica da rappresentarsi in Firenze nel teatro in via del Cocomero nel carnevale dell'anno 1762*, Firenze, Giuseppe Pagani, [1762]. Dell'intermezzo di Martini esiste la videoregistrazione di una recente produzione al Teatro Comunale di Bologna: Giovan Battista MARTINI, *Il maestro di musica, Don Chisciotte*, dir. Federico Ferri, regia di Gabriele Marchesini, Accademia degli Astrusi, Freiburg, Deutsche Harmonia Mundi, 2011.

19. Il «paragon dell'armi» è allusione evidente al testo tassiano rimaneggiato da Monteverdi: «Tancredi che Clorinda un uomo stima | vuol ne l'armi provarla al paragone» (Claudio MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri et amorosi*, Venezia, Alessandro Vincenzi, 1638, p. 19); per l'episodio originale, cfr. Torquato TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII, 52-62, 64-58. Nell'intermezzo di Martini, l'aria di Nerina «Son guerriera» gioca su un efficace uso di ritmi incalzanti e ribattuti che ricordano l'atmosfera bellicosa del *Combattimento* monteverdiano.

20. *Il Don Chisciotte, intermezzi per musica*, cit., p. 16.

Il cavaliere errante, un tempo «schiavo della gloria», è adesso «schiavo d'amore».²¹ Consapevole della propria ingloriosa metamorfosi, Chisciotte si premura di chiedere scusa agli eroi cui, fino a pochi istanti prima, si era ispirato: «Perdon vi chiedo Orlando ed Amadis, | Se fo un affronto alla Cavalleria!».²² Mentre l'episodio di Alcina in Ariosto era, almeno in parte, funzionale all'educazione di Ruggiero, l'aggressivo corteggiamento di Don Chisciotte da parte di Nerina conferma, nell'intermezzo, l'incompatibilità del personaggio con il codice cavalleresco. Se l'opera seria di Händel dà voce all'evoluzione melodrammatica di Alcina trasformata in donna, gli incanti del mondo cavalleresco possono solamente essere ridicolizzati nel mondo dell'opera buffa, dove persino i servitori sono pronti a sottrarre alla maga le sue vittime.

*

Una situazione analoga è al cuore dell'intreccio nell'*Isola di Alcina*, libretto di Giovanni Bertati messo in musica da Giuseppe Gazzaniga nel 1772.²³ Dramma squisitamente giocoso, *L'isola di Alcina* mette in scena l'incontro di cinque gentiluomini europei del Settecento con la potente maga ariostesca, creando così un curioso cortocircuito tra la narrazione originale di Ariosto, ben nota al grande pubblico, e l'ambientazione vagamente contemporanea dell'opera.²⁴ Come accade in molte barzellette, abbiamo qui un tedesco (il barone Brikbrak), un francese (Monsieur La Rose), un italiano (Brunoro), un inglese (James) ed uno spagnolo (Don Lopez). Come prevedibile, uno di essi – in questo caso si tratta del coriaceo tedesco – si rivelerà più furbo degli altri.²⁵

Dopo aver viaggiato non a cavallo dell'ippogrifo, ma su un vascello, quattro dei cinque gentiluomini giungono sull'isola e restano immediatamente colpiti dall'incantevole atmosfera che vi regna: «Che bell'isola è mai questa! | Benedetta la tempesta, | che ne fece qua approdar!».²⁶ Don Lopez osserva come il luogo debba trovarsi fuori dal mondo conosciuto (letteralmente «fuori dal Mappamondo»), un'indicazione che, tra le altre cose, reintro-

21. Ivi, p. 17.

22. *Ibid.*

23. L'opera, andata per la prima volta in scena a Venezia al teatro San Moisè nel 1772, ebbe un'ampia fortuna europea. Della partitura ci restano varie copie manoscritte (per comodità si è fatto qui riferimento al ms. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Musique D-4382, accessibile online; ma si noti, *en passant*, che solo uno studio critico dei vari testimoni potrà dare conto dei non pochi cambiamenti introdotti nelle varie riprese dell'opera). Tra le numerose edizioni a stampa del libretto, si segnala quella torinese del 1773, dalla quale ricavo le citazioni: *L'isola di Alcina, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di S.A. serenissima il signor principe di Carignano nell'autunno dell'anno 1773*, Torino, Onorato De Rossi, 1773. Per un rapido inquadramento nel contesto dell'opera buffa di argomento soprannaturale (e per riferimenti dettagliati ai testimoni superstiti della partitura), cfr. D. J. BUCH, *Magic Flutes and Enchanted Forests*, cit., pp. 222-223; cfr. anche Mary HUNTER, «L'isola di Alcina», *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press (oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003221).

24. Si tratta di un espediente tipico dell'opera buffa, spesso mirata a ironizzare su *topoi* della tradizione poetico-letteraria attraverso il filtro dell'attualizzazione; su questo aspetto, cf. Mary HUNTER e James WEBSTER, *Introduction*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna*, ed. by Mary Hunter and James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 5 (dove il procedimento viene esemplificato proprio dall'*Isola di Bertati e Gazzaniga*).

25. Sulla parodia dei tratti nazionali, cfr. le considerazioni di D. J. BUCH, *Magic Flutes and Enchanted Forests*, cit., p. 223.

26. G. BERTATI, *L'isola di Alcina*, cit., atto 1, scena 1, p. 5.

duce in modo esplicito l'alterità geografica che già era costitutiva del racconto ariostesco dell'episodio di Alcina, la cui isola viene emblematicamente situata verso occidente al di fuori delle colonne d'Ercole.²⁷ Come Ruggiero che, dopo aver parlato con Astolfo, incontra le fanciulle che lo condurranno presso Alcina, così i quattro viaggiatori vengono soccorsi dalle ancelle della maga, Lesbia e Clizia. Desiderosi di sapere in quale luogo siano giunti, i gentiluomini interrogano le due donne e, nella conversazione, rivelano una certa familiarità con la letteratura cavalleresca. Quando comprendono di essere giunti sull'isola di Alcina, la loro reazione è di totale incredulità. Don Lopez, in particolare, rievoca il destino dei molti paladini che, trasformati in piante, sono rimasti vittime della maga:

DON LOPEZ Dove siamo? E con voi dove si va?
 LESBIA D'Alcina questa è l'isola; e ad Alcina
 Che ben vi accoglierà, se non sdegnate,
 Vogl'io condurvi tosto.
 JAMES Alcina!
 LA ROSE Diable!
 DON LOPEZ Alcina dell'Ariosto?
 Ove Astolfo, ove tanti
 Famosi paladini
 Trasformati restaro in quercie, o in pini?
 BRUNORO (Miseri noi!)²⁸

La Rose, quasi a incarnare lo spirito razionalista dell'Illuminismo, mette in dubbio la plausibilità di quello che le due fanciulle stanno dicendo, giacché dai tempi dei cavalieri ariosteschi sono passati molti secoli:

Ma come?
 Vantrebleu, come mai! Voi badinate.
 I nostri Paladini
 Son più d'ottocent'anni,
 Che sono usciti da' terreni affanni:
 Ed Alcina v'è ancora?
 Sarà in pittura, o in scheletro:
 Oppure, come fanno gli Speciali
 Di qualche bestia, o di qualche bambino,
 Conservata nel spirito di vino.²⁹

27. Sul ruolo della geografia nell'opera poetica ariostesca si è scritto molto, e in particolare sulla possibilità di valutare la gestione degli spazi nel poema in relazione alle competenze geografiche dell'autore e alle novità che le esplorazioni dell'oceano stavano rivelando tra fine Quattro ed inizio Cinquecento. Cfr. almeno Alexandre DOROSZLAÏ, *Ptolomé et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998. Affronta questioni diverse, ma pur sempre legate alla geografia 'reale' dei poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto il volume di Jo A. CAVALLO, *The World Beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, Toronto University Press, 2013.

28. G. BERTATI, *L'isola di Alcina*, cit., atto 1, scena 3, p. 19.

29. *Ibid.*

Come ricordano puntualmente le due signore, non c'è da sorprendersi che Alcina sia ancora sull'isola, svariati secoli dopo le avventure di Astolfo e Ruggiero. Le fate, infatti, sono immortali, dettaglio che già Ariosto si premurava di sottolineare nel *Furioso*.³⁰ Qualcosa, tuttavia, è cambiato: Alcina ha – apparentemente – messo da parte la sua malizia e usa adesso i propri poteri solo come fonte di piacere.³¹ La svolta comica della situazione è poi ulteriormente sottolineata dall'aria in cui sfocia il recitativo ammiccante di Lesbia, in cui la promessa delle bellezze di Alcina trova una paradossale conferma nell'improbabile confronto con le donne d'ogni dove, elencate in una sequenza accumulativa tipica degli iperbolici 'cataloghi' della tradizione operistica (basti pensare, fra tutti, al prodigioso elenco degli amori di Don Giovanni nell'omonimo libretto di Da Ponte per Mozart).³² Non convinti dalle promesse di Lesbia, i quattro uomini – memori delle sventure di Ruggiero – giurano di non cedere agli incanti della maga (e lo fanno, non a caso, invocando alcuni emblemi della tradizione cavalleresca):

DON LOPEZ Per l'insigne durlindana
 Già d'Orlando paladino
 e per l'elmo di Mambrino
 che portava Feraù,
 giuro sì che a quell'aspetto
 terrò saldo il cor nel petto,
 se venisse Belzebù.³³

L'incontro con Alcina, tuttavia, fa vacillare la fermezza dei viaggiatori ed innesca una serie di situazioni che, in bilico tra comico e giososo, costituiscono il nucleo drammatico dell'opera.

La maga, coerentemente con lo spirito attualizzante del libretto, è diventata una vera e propria dama galante. Dopo un rapido cambio di scena, che ci porta dal «luogo delizioso dell'isola alle sponde del mare» all'«appartamento nel Palazzo d'Alcina», incontriamo l'incantatrice nel suo *boudoir* intenta alla propria toeletta. Tutto – parole e musica – trasuda rococò. La comparsa di Alcina «con specchio alla mano», come suggerisce una didascalia all'inizio della scena, non è introdotta da alcun recitativo, ma affidata ad una leggiadra aria di sortita per la quale Franz Joseph Haydn compose una versione alternativa in occasione dell'allestimento dell'opera nella residenza dei principi Esterházy.³⁴ Il testo dell'aria, nella

30. *Ibid.*: «LESBIA Voi avete ragione d'essere sorpresi. | Ma non sapete dunque che le Fate | Non muoiono né invecchiano?»; per l'immortalità delle fate, che impediva all'Alcina ariostesca di immolarsi come Didone, cfr. *OF*, X, 56, dove il concetto, ripetuto ai versi 1 e 9, incornicia l'ottava: «Morir non puote alcuna fata mai | [...] | ma le fate morir sempre non ponno».

31. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 1, scena 3, p. 9: «Sol che non usa adesso | Gl'incanti per far male a chi si sia; | Ma usa il suo potere | Solamente per dar altrui piacere».

32. *Ivi*, p. 10: «Le Circasse, le Giorgiane, | Le Tedesche, l'Italiane, | Le Spagnole, le Francesi, | Le Fiamminghe, le Olandesi, | Non le conto nel confronto. | Vederete – troverete | Cose degne di stupor».

33. *Ivi*, atto 1, scena 4, p. 11.

34. Cfr. D. J. BUCH, *Magic Flutes and Enchanted Forests*, cit., p. 231.

sua successione di rapidi ottonari con accento regolare sulla terza sillaba e ultimo verso tronco, profuma di cipria:

Sono Alcina, e sono ancora
un visino, che innamora;
sempre fresca, sempre bella,
sempre cara, sempre quella,
che da ognuno sa farsi amar.³⁵

Se nel *Furioso* era Ruggiero a riconoscere se stesso nello specchio che gli porgeva Melissa, lo specchio torna qui ad essere emblema di *vanitas*. Si tratta tuttavia di una *vanitas* che non viene stigmatizzata moralisticamente, ma anzi colta nella sua quasi innocente *naïveté*. D'altro canto, come suggerisce il recitativo che segue l'aria di Alcina, la donna è in cerca di conferme. Dopo aver detto a se stessa di essere «sempre fresca, sempre bella», Alcina porge lo specchio alla propria ancella e riformula la frase in forma di domanda: «Veramente | Mi trovi in questo giorno | Bella come l'usato?». ³⁶ Clizia, assecondandola, osserva come la sua bellezza non abbia paragoni e, soprattutto, come essa non abbia bisogno di «pennello», affermazione che pare fare eco all'ironica polemica contro i belletti che Ariosto riservava al proemio del canto ottavo del *Furioso*, dove finzione e cosmesi si intrecciano in un discorso tutto giocato sull'interazione di piano letterale e metaforico.³⁷

Diversamente da quanto accade nel poema, Alcina non esce dal proprio appartamento per farsi incontro agli ospiti. Come in un dipinto di Longhi, tutto avviene all'interno. Sono infatti i quattro viaggiatori ad essere introdotti nelle stanze della volubile e capricciosa signora, che li accoglie con irrefrenabile entusiasmo.³⁸ In ossequio agli stereotipi nazionali, il francese La Rose è il primo che, nonostante i buoni propositi, cade vittima del fascino di Alcina. Il tentativo di rivolgersi alla donna resistendo alla sua bellezza dà adito ad una situazione giocata sull'alternanza di mezze frasi e *a parte* che, anche grazie alla caricatura linguistica (che mischia italiano e parole francesi), offre al personaggio – un buffo mezzo caricato, come lo definisce l'edizione livornese del 1773 – l'occasione per un *exploit* comico di sicuro effetto:

LA ROSE A la charmante Alcina,
 Ch'è di bellezza un fiore,
 Che tutta spira amore...
ai compagni (Ce n'est pas bon?... Oui.)
 Je dirai donc: Signora...

35. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 1, scena 5, p. 12.

36. *Ibid.*

37. Cfr. *OF*, VIII, 1-2.

38. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 1, scena 6, p. 13: «Oh quanto son contenta! | Vengano tosto, vengano | Questi stranieri. Oh quanto mi son grati!». Alcina non esita a manifestare la propria volubilità all'inizio della scena successiva, *ibid.*: «La vita | A noia mi verrebbe allora quando | Senza far all'amore | Viver dovessi ogn'ora; | Ma a noia poi mi vien l'amore istesso | Quando tolto mi fia di cangiar spesso».

(Che faccia che innamora!...)
 Che noi... che voi... scusate...
 (Mi perdo a quelle occhiate:
 Mi sento ferir qui!)
da sé, confuso Ah, ah! Morbleu, courage: il giuramento!³⁹

Se La Rose subisce immediatamente il fascino della maga, per tutti gli altri i minuti sono comunque contati. Nelle scene successive, infatti, Alcina si impegna a sedurli uno ad uno mettendo in campo le sue arti infallibili. Tra sospiri, sguardi, e languori dispensati al momento opportuno, le resistenze dei gentiluomini iniziano ad indebolirsi.

L'ultima – e risolutiva – risorsa di Alcina è un altro *topos* della tradizione cavalleresca: la fontana magica. Con il finale del primo atto ci spostiamo infatti all'esterno del palazzo, in un «delizioso giardino con vaga fontana nel mezzo, nella base della quale vi saranno incisi in gran caratteri i seguenti versi: *Chi le noie e i pensieri obliar desia | Beva di questo fonte e lieto sia*». ⁴⁰ Il riferimento alle fonti magiche della tradizione letteraria è, come si vedrà, volutamente ironico. Se quelle dell'amore e dell'odio costituivano nel boiardesco *Innamoramento de Orlando* un momento strategico della narrazione (Rinaldo beve alla fontana dell'odio e si purifica dalla passione per Angelica, mentre la fanciulla, bevendo l'acqua dell'amore, si innamora del cavaliere), la fontana di Bertati sembra rielaborare liberamente il modello offerto dalla fonte dell'oblio nel canto quarantaduesimo del *Furioso*, cui si aggiunge il più generico prototipo della fonte dell'amore tanto popolare nella poesia medievale e rinascimentale. ⁴¹ Ma, ancora una volta, è la contaminazione tra Ariosto e Tasso ad offrire utili spunti per un confronto. La fontana di Bertati, infatti, pare anche alludere alla fonte del riso nel giardino della maga Armida che, come abbiamo ricordato, è figura decisiva negli sviluppi della carriera operistica e teatrale di Alcina. La reazione dei paladini Carlo e Ubaldo che, giunti nel regno di Armida per salvare Rinaldo, si trovano di fronte alla fonte del riso, rappresenta una situazione analoga a quella degli incauti viaggiatori di Bertati. L'esempio tassiano è tanto più calzante quando si pensi all'esplicitazione del tema del 'desio' nell'iscrizione sulla fontana e alla reiterazione lessicale dei *verba ridendi* nei versi successivi. ⁴²

La situazione, coerentemente con l'ispirazione complessiva dell'opera, è infatti rovesciata di segno: i gentiluomini, letta l'iscrizione sulla fonte, la prendono a ridere e, con con-

39. Ivi, atto 1, scena 7, pp. 13-14.

40. Ivi, atto 1, scena 12, p. 19.

41. Per le fonti dell'odio e dell'amore (ma si noti che solo quella dell'odio è propriamente una fontana, giacché quello dell'amore è un ruscello), si veda Matteo M. BOIARDO, *Innamoramento de Orlando*, I, III, 32-42; per l'ariostesca fonte dell'oblio si veda invece OF, XLII, 62 sgg. La fontana dell'amore è *topos* ampiamente diffuso nella tradizione poetica medievale – specificamente in quella cortese; si pensi, tra i molti esempi possibili, alla *Fonteinne amoureuse* di Guillaume de Machaut. L'immagine resta popolare in poesia e deve la sua fortuna anche alle arti figurative; una delle versioni più celebri in ambito settecentesco fu quella di François Boucher, resa particolarmente popolare da rifacimenti come l'incisione che ne trasse Pierre-Alexandre Aveline nel 1738.

42. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIV, 57; XV, 55-57. Per le affinità tra la scena tassiana e quella di Bertati si veda, a titolo di esempio, il giro di versi in *Gerusalemme liberata*, XV, 57, 1-4: «Ecco il fonte del riso, ed ecco il rio | Che mortali perigli in sé contiene. | Or quì tener a fren nostro *desio*, | Ed esser cauti molto a noi conviene» (sottolineatura nostra). Ringrazio vivamente Matteo Residori, cui devo il suggerimento del parallelo tassiano.

sueto scetticismo, ironizzano sui possibili effetti. «Oh! Se credessi che fosse vero», afferma Brunoro riecheggiando i termini di tante riflessioni ariostesche sulla tensione tra vero, verisimile e credibile propria della scrittura poetica, «più d'un pensiero vorrei obliar». Ognuno dei gentiluomini avanza motivi più o meno seri per sperare che la fonte mantenga veramente ciò che promette. James vorrebbe dimenticare un'avventura amorosa, mentre La Rose desidera scordarsi di un debito contratto con uno speciale. La futilità degli argomenti avanzati dai quattro viaggiatori converge nella disincantata decisione di bere l'acqua della fontana («Così per ridere, non già per credere, | Andiamo a bere, giacché siam qui»), dove l'uso di parole sdruciole – ed in particolare la clausola «credere», con ironica *excusatio* – sembra fare eco ai celebri versi di Ariosto sull'incredibile verginità di Angelica.⁴³ L'effetto della bevuta è immediato, così come l'effetto comico della subitanea trasformazione dei protagonisti, soprattutto nel caso di La Rose. Non solamente il francese beve alla fonte, ma beve troppo, perdendo completamente il senno. Quasi un nuovo Orlando, La Rose non riconosce più i suoi compagni di avventura e snuda la spada, pronto a combattere.⁴⁴ Dato il contesto, che gioca chiaramente sulla valenza metateatrale della situazione, Alcina spiega ai suoi compagni d'avventura che La Rose potrà essere guarito solo attraverso il canto:

È la musica un specifico,
che guarir lo farà subito.
Quando cantisi un'arietta,
se lo desta e se lo alletta,
tosto tosto guarirà.⁴⁵

Come accade di frequente nella tradizione dell'opera buffa, la scena offre l'occasione per citazioni musicali volte a ironizzare sul repertorio contemporaneo. Il primo tentativo di alleviare lo stato di La Rose viene da Clizia, che intona i primi versi dell'aria «Sprezza il furor del vento» dall'*Attilio Regolo* di Pietro Metastasio, libretto reso celebre dalla musica di Niccolò Jommelli, uno dei campioni indiscussi dell'opera seria settecentesca.⁴⁶ La citazione colta non suscita l'entusiasmo dei presenti («Silenzio cara amica, | Tacete per pietà») e, nel consueto gioco ironico sui caratteri nazionali, Don Lopez propone di tentare con un «canto alla spagnuola», giacché lo spagnolo, a detta del gentiluomo, è «lingua che consola, | che spi-

43. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 1, scena 12, p. 21; cfr. la celeberrima ottava ariostesca su 'vero', 'credibile' e 'incredibile' che, costruita su rime sdruciole, marca in maniera distintiva uno dei nodi cruciali della poetica di Ariosto: «Forse era ver, ma non però credibile, | a chi del senso suo fosse signore; | ma parve facilmente a lui possibile, | ch'era perduto in via più grave errore. | Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile, | e l'invisibil fa vedere Amore. | Questo creduto fu; che 'l miser suole | dar facile credenza a quel che vuole» (*OF*, I, 56).

44. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 1, scena 12, pp. 21-22: «Mi sento... Mi sento... | Mi gira la testa... | Oimè, che tempesta! | Che fiero fracasso! | Lasciatemi il passo. | Tenete, tenete... | Ma voi cosa siete? ... | Già volo alle stelle. | Precipito in terra. | Su, presto alla guerra | Mi chiama il valor».

45. Ivi, p. 22.

46. *Ibid.* L'aria «Sprezza il furor del vento» dal secondo atto di *Attilio Regolo* (1753), su libretto di Metastasio, è – nella versione musicata da Jommelli – un'aria di bravura scritta originariamente per il castrato Ventura Rocchetti, interprete di Attilio in occasione della prima romana dell'opera al Teatro delle Dame. Clizia, tuttavia, come si evince dalla partitura di Gazzaniga, intona una versione diversa; cfr. ms. Parigi, BNF, Musique D-4382, pp. 278-279.

ra gravità». ⁴⁷ Se i versi cantati da Don Lopez non derivano da un precedente illustre come il libretto metastasiano (e anzi virano vistosamente verso un registro basso), l'atmosfera che evocano, anche in virtù di tonalità minore e ritmo ternario, è quella di canzoni popolari di gusto vagamento iberico. ⁴⁸ La performance di Don Lopez, tuttavia, desta reazioni non dissimili da quella di Clizia («Amico il vostro canto | Mi par cattivo alquanto: | Contorcere lo fa!»). ⁴⁹ Lesbia suggerisce quindi di provare con un'aria in francese, confidando nel potere curativo di quella che, per La Rose, è la lingua madre. ⁵⁰ I versi intonati dalla fanciulla sono quelli di una canzone d'amore, *L'amour cause trop de peine*, che aveva goduto di una certa popolarità nel teatro francese ed in particolar modo nel *vaudeville* settecentesco. Come anche nelle 'citazioni' precedenti, Gazzaniga non sembra utilizzare versioni note, ma punta chiaramente a dare ai versi una connotazione precisa e riconoscibile. ⁵¹ Dal momento che neppure la canzonetta francese fa rinsavire La Rose, Alcina prende in mano la situazione e, cantando in «lingua veneziana», riesce a curare il malcapitato gentiluomo. A differenza dei tentativi precedenti, quella di Alcina è una vera propria esibizione di bravura. La sua arietta non è solamente più lunga dei versi intonati dagli altri personaggi, ma anche più articolata e non priva di elementi di bravura che distinguono le abilità vocali della maga da quelle degli altri personaggi. ⁵² E non stupisce che sia un'aria alla veneziana a risanare La Rose: Venezia è non solo la città in cui l'opera fu allestita per la prima volta, ma anche la città in cui si formarono Bertati e Gazzaniga, e non sarà troppo avventato vedere nell'arietta veneziana di Alcina un omaggio alla città e alla sua tradizione operistica.

Mentre Alcina riesce a sedurre con il canto le sue incaute vittime, le ancelle, non insensibili al fascino dei gentiluomini – e infastidite dal fatto che Alcina voglia tenere tutti gli amanti per sé – complottano di fuggire dall'isola abbandonando la maga. Per mettere in pratica il loro piano, Lesbia e Clizia approfittano dell'arrivo di un quinto esploratore, il barone Brikbrak, impegnato nella ricerca dei suoi compagni di viaggio. Lesbia gli rivela la sorte dei suoi amici («Questa è d'Alcina è l'isola, | E qui son trattenuti in dolce incanto; | ma la fata incostante | Li cangierà ben presto in bestie, o in piante»). ⁵³ Brikbrak conosce

47. Il tentativo di Don Lopez di cantare in spagnolo compare nella partitura conservata a Parigi, ma non nel libretto torinese; recupero il passo dall'edizione livornese del libretto del 1773: *L'isola d'Alcina, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro di Livorno l'autunno del MDCCLXXIII*, Livorno, Giovan Vincenzo Falorni, 1773, atto 1, scena 12, p. 26.

48. *Ibid.*: «En la orilla del rio canta una Trucha, | Que le caygan los dientes a quien l'esucha». Per la musica di Gazzaniga, cfr. ms. Parigi, BNF, Musique D-4382, pp. 281-282.

49. *Ibid.*

50. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 1, scena 12, pp. 22-23: «LESBIA Del suo natio paese | proviam la lingua ancor. | Io canterò in francese: | Tentiamo se ha valor».

51. *Ibid.*: «L'amor [sic] cause trop de peine. | Je ne veux plus m'engager | Un amant soffre la gesne, | Quand l'objet vient à changer». I versi corrispondono alla stanza della *Chanson nouvelle sur l'air "Sous les pantès d'une Treille, à table avec mes amis"* attestata dal *Recueil des plus belles chansons et airs de cour*, Paris, En la Boutique de la V. de Nicolas Oudot, 1725; i versi cantati da Lesbia erano già apparsi, proprio come una canzone intonata all'interno del dramma, nel *Crispin musicien* di Noël Lebreton de Hauteroche (1674); cfr. John S. POWELL, *Music and Theatre in France. 1600-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 87-88.

52. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 1, scena 12, p. 23: «Cari occhietti mi vorrave | Una cosa solamente: | Senz'aver alcun presente | Ve vorrave contemplar. | Amorosi sì furbetti | Occhi cari Benedetti, | Un gran gusto troverà | A vederve risanar». Si veda la musica nel ms. Parigi, BNF, Musique D-4382, pp. 288-292.

53. *Ivi*, atto 2, scena 8, p. 33.

i pericoli incarnati dalla maga Alcina, di cui – come anche gli altri viaggiatori – ha letto nei romanzi di cavalleria: «D'Alcina letto stampa | Libro che parla»,⁵⁴ dove il librettista si diverte a giocare con la sintassi zoppicante e con gli errori di pronuncia del barone tedesco, sfruttando il medesimo espediente di comicità linguistica utilizzato in modo sistematico anche per gli altri personaggi stranieri. Al fine di proteggere Brikbrak dagli incanti di Alcina, Lesbia versa sugli occhi del barone sangue di civetta e ne tappa le orecchie con cera d'api, ennesima variante comica del mito di Ulisse. Grazie a questi antidoti, il tedesco riesce non solo ad affrontare Alcina senza innamorarsene, ma la spinge anzi ad innamorarsi di lui. La situazione ricorda, *mutatis mutandis*, quella dell'Alcina ariostesca che da predatrice diventava essa stessa preda dell'amore per Ruggiero.

Quanto allo scioglimento della trama, il complotto delle due ancelle va in porto e le due donne riescono ad abbandonare l'isola insieme ai cinque viaggiatori facendo vela verso l'Europa. Se il libretto si apriva con un riferimento esplicito alla distanza geografica dell'isola incantata, il tema ariostesco dell'isola come luogo 'altro' viene riproposto alla fine del dramma, quando i viaggiatori si rendono conto del fatto che, una volta rientrati in patria, il loro racconto non sarà creduto:

Quando ai nostri paesi
Ritornati saremo,
Facendo altrui il racconto
Di quel, che abbiam passato,
Risponderan, che ce l'abbiam sognato.⁵⁵

L'affermazione ricorda il celebre proemio al canto settimo dell'*Orlando furioso*, dove Ariosto affronta il tema a lui caro della credibilità della poesia: «Chi va lontan da la sua patria, vede | Cose, da quel che già credea, lontane; | Che narrandole poi, non se gli crede, | E stimato bugiardo ne rimane».⁵⁶ I cinque viaggiatori si trovano pertanto in quella condizione che, per il poeta del *Furioso*, costituisce l'essenza del discorso poetico.

D'altra parte, sulla scena dell'opera buffa, anche le implicazioni meta-poetiche sono sfruttate in chiave ironica e non vogliono essere prese troppo sul serio, come conferma il finale del dramma giocoso di Bertati. Dopo aver decostruito ironicamente il mito della maga, ridotta qui ad avvenente cortigiana smaniosa di conquiste, il librettista non rinuncia ad una conclusione tutta giocata sul recupero di atmosfere in cui dominano il fantastico e l'eccesso. La reazione di Alcina alla fuga dei gentiluomini è, infatti, inevitabilmente smisurata. Il finale dà voce al desiderio di vendetta della maga introducendo all'interno del contesto giocoso una roboante scena di furore, *topos* tra i più collaudati della tradizione dell'opera seria. Mentre il vascello si allontana, la maga reclama vendetta e si prepara ad

54. *Ibid.*

55. *Ivi*, atto 3, scena ultima (3), p. 52.

56. *OF*, VII, 1, vv. 1-4. Sull'importanza di questo proemio nella definizione della poetica ariostesca si vedano le pagine illuminanti di Lina BOLZONI, *Il viaggio e il gioco. Due noterelle ariostesche* (VII, 1-2 e VII, 22), in *Studi in onore di Remo Ceserani*, Manziana, Vecchiarelli, 2003, vol. I, pp. 43-60.

inseguire i traditori su un carro volante, luogo comune nella tradizione delle incantatrici fin dai tempi di Medea: «Vi seguirò per l'aere | Desterò gli Aquiloni | L'onde sconvoglierò: spinti fra scogli | Andrete a naufragar. Ed io ridente, | Che ben potrei salvarvi, | Chiamerò le Balene ad ingoiarvi». ⁵⁷ Il minaccioso riferimento finale alle balene che ingoieranno i viaggiatori prende spunto, ancora una volta, dal seguito della vicenda originale che, nei *Cinque canti* di Ariosto, includeva l'episodio di Ruggiero prigioniero nel ventre della balena di Alcina, paradossale rovesciamento della storia biblica di Giona. ⁵⁸ Mentre l'Alcina di Händel svanisce insieme con il 'disincantamento' della sua isola magica, il dramma di Bertati torna al racconto ariostesco e lo lascia aperto.

*

Tra i due estremi – quello del finale 'patetico' di Händel e quello della conclusione all'insegna del furore di Bertati e Gazzaniga – una terza possibilità, volta ad aumentare il dato comico della vicenda (e ad abbassarne ulteriormente il tono), è offerta dalla farsa *L'isola incantata* del compositore napoletano Giacomo Cordella. Filiazione diretta – ma anonima – del libretto di Bertati, l'atto unico andò in scena a Napoli nel Teatro Nuovo sopra Toledo nel 1809. ⁵⁹

La storia degli incauti viaggiatori che giungono sull'isola di Alcina assume un sapore borghese che si sposa con l'ispirazione comica della farsa. Se nel racconto ariostesco erano cavalieri ed eroi a soggiornare sull'isola della maga, le vittime dell'incantatrice sono adesso uomini comuni, privi di qualsiasi pretesa dinastica. La vocazione internazionale della brigata che caratterizzava il libretto di Bertati è garantita dalla presenza di un olandese, il Signor d'Onstichrosbif. Gli altri sono tutti italiani; fra di essi, due «negozianti» (il napoletano Don Maccarone Sanzapertuso, «uomo timido», ed il fiorentino Eugenio Stralzi), ed un gentiluomo, tale Marco Brignetti, «italiano, detto per soprannome Monsieur Tirabuscion, perché avendo molto viaggiato, framischia nel suo discorso continuamente delle parole francesi; giovane ciarliere e millantatore». ⁶⁰ Va da sé che, fin dall'onomastica (si pensi in particolar modo a «Maccarone Sanzapertuso» e «Monsieur Tirabuscion»), l'intento della farsa è quello di dissacrare ironicamente il mito dell'isola incantata «figurata dal celebre Ariosto» e spazio scenico per eccellenza della tradizione operistica settecentesca. ⁶¹ Come indicato nella dettagliata didascalia all'inizio della prima scena, gli ingredienti tradizionali ci sono tutti: a metà della sinfonia si apre il sipario su un «mare agitato da terribil tempesta», il cielo coperto da «atra e densa nebbia», rischiarato da «spessi baleni, a' quali succede

57. G. BERTATI, *L'isola d'Alcina*, cit., atto 3, scena ultima (3), p. 55.

58. Per l'episodio della balena, si vedano i riferimenti bibliografici forniti alla nota 5.

59. *L'isola incantata, farsa per musica da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo per terz'opera in quest'anno 1809*, Napoli, 1809. Per un inquadramento della carriera di Cordella, cfr. Alessandra CRUCIANI, *Cordella, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XXVIII, 1983; Corrado AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese editore, 1998, pp. 48-49.

60. *L'isola incantata*, cit., p. 4.

61. *Ibid.* Per il *topos* dell'isola incantata nella tradizione operistica, cfr. D. J. BUCH, *Magic Flutes and Enchanted Forests*, cit., *passim*.

il continuo fragor de' tuoni». ⁶² Le grida indistinte dei viaggiatori ed il loro sbarco fortunoso a bordo di una scialuppa contribuiscono a creare lo scarto tra il dramma del naufragio ed il seguito della storia, in cui – soprattutto grazie alla verve del bottegaio napoletano – sono i toni del comico e del farsesco a dominare. Emblematica, da questo punto di vista, la reazione di Don Maccarone Sanzapertuso di fronte alle bellezze di Alcina. All'omaggio rivolto alla maga («Alla famosa Ancina, | De' cuor gran calamita, | Un Maccaron di zita | Si viene a subissà») segue infatti un *a parte* in cui il personaggio non può fare a meno di rilevare ironicamente la propria debolezza («Ma vè che guasche forme | Che assalto al celibato! | Aiemmè! Che addeventato | Già so' 'no baccalà!»). ⁶³

Se è vero che la farsa napoletana di Cordella introduce numerosi cambiamenti rispetto al *plot* originale del libretto di Bertati, la modifica più significativa riguarda tuttavia il finale, giacché proprio lo scioglimento dell'azione implica un rovesciamento totale del *topos*. Alcina, dopo aver fatto innamorare di sé tutti e quattro gli avventurieri, si ritrova sulla riva in compagnia di Maccarone: gli altri sono riusciti a fuggire ed il vascello si sta allontanando. Per convincere il napoletano a restare sull'isola, Alcina invoca, in ossequio al modello classico della maga implacabile, un carro trainato da un drago portentoso. Tuttavia, anziché salire essa stessa sul carro magico, la maga invita Maccarone a farne uso per tornare in patria. Impaurito dalla veemenza dell'improbabile mezzo di trasporto, il bottegaio rinuncia al viaggio e, ben contento, resta in compagnia di Alcina. ⁶⁴

*

Con il paradossale epilogo dell'*Isola incantata* ci troviamo di fronte ad una presa di posizione – ironica sì, ma pur sempre una presa di posizione – sulle implicazioni del mito di Alcina e delle sue riscritture. A fronte dell'interpretazione allegorica proposta da precoci 'canonizzatori' del *Furioso* come Simone Fornari, tutta volta a fare del regno di Alcina l'emblema della perdizione cui va incontro l'uomo che non sappia temperare i propri istinti, i successi della maga nel teatro d'opera ci suggeriscono letture diverse dell'episodio. ⁶⁵

Se la versione händeliana sembra allinearsi con la tradizione delle letture allegoriche (la maga è sconfitta e l'eroe 'caduto' torna ad essere eroe), occorre rilevare come tale allineamento riguardi esclusivamente la trama ed il testo. La musica di Händel, che muove in tutt'altra direzione, riabilita infatti l'incantatrice e rende il pubblico emotivamente partecipe del suo dramma. E se il coro finale dei prigionieri di Alcina, come richiesto dalle regole del genere, ristabilisce l'ordine e celebra la fine degli incanti («ogni mal si cangia in bene, | ed alfin trionfa amor»), ⁶⁶ l'ascoltatore resta con la sensazione che forse, sull'isola incantata, non si stesse poi così male – o almeno questo è quello che ha suggerito in tempi ancor più recenti la regista Barbara Willis Sweete nel pastiche televisivo *The Sorceress* (1993). Inanel-

62. *L'isola incantata*, cit., scena 1, p. 5.

63. Ivi, scena 4, pp. 10-11.

64. Ivi, scena ultima (20), pp. 35-36.

65. Cfr. qui alla nota 6.

66. Georg Friedrich HÄNDEL, *Alcina*, libretto di anonimo, atto 3, scena ultima (11).

lando alcune delle più celebri arie sopranili dalle opere di Händel all'interno di un'esile trama ispirata a quella di Alcina, il film propone una versione alternativa della vicenda in cui Ruggiero abbandona definitivamente l'algida Bradamante per tornare infine tra le braccia della maga.⁶⁷

Seppure mutato di segno, e interamente volto verso il comico, il finale della farsa di Cordella proponeva una situazione analoga, in cui era l'antieroe Don Maccarone a preferire l'abbraccio di Alcina al rientro in patria. Un Ruggiero alla rovescia, il personaggio napoletano si offre come emblema dell'ironia con cui l'opera buffa guarda alla tradizione delle *ambages pulcerrime*. Donne, cavalieri, armi, amori – tutto nel segno di un bonario disincanto: in bilico tra donchisciottismo e gusto per il puro *divertissement*, l'intermezzo di Martini, il dramma giocoso di Bertati e la farsa di Cordella guardano al mondo cavalleresco e alle magie di Alcina con occhi non poi così diversi da quelli di Ariosto.

67. Il pastiche *The Sorceress* rivisita la storia di Alcina combinando una serie di arie e brani strumentali tratti da opere di Händel (oltre ad *Alcina: Admeto, Amadigi, Giulio Cesare, Agrippina, Giustino*). Alcina, interpretata dal soprano Kiri Te Kanawa, è l'unico personaggio a cantare; Ruggiero e Bradamante, come tutti gli altri comprimari, eseguono coreografie. Cfr. Barbara WILLIS SWEETE, *The Sorceress* (NOS/Rhombus Media Inc., 1993, VHS, 50 min.); Christopher Hogwood, Academy of Ancient Music, Kiri Te Kanawa (Alcina), Scapino Ballet of Rotterdam.

CHRISTIAN RIVOLETTI

Ironia, deformazione e narrazione:

le illustrazioni dell'Orlando furioso di Johannes Grützke (2004)

1. Sulla ricezione (letteraria e figurativa) di Ariosto in Germania

Se oggi disponiamo di una panoramica molto ampia e articolata sulla ricezione figurativa dell'*Orlando furioso* – panoramica che anche soltanto sino a una dozzina di anni fa sarebbe stata impensabile – ciò è dovuto all'intensa stagione di studi che ha caratterizzato la recente critica ariostesca. All'interno del filone dedicato alla fortuna visiva dell'opera, hanno dato un contributo decisivo alcuni progetti svolti dall'équipe della Scuola Normale Superiore di Pisa guidata da Lina Bolzoni, che ha esplorato dapprima le principali edizioni cinquecentesche italiane illustrate e successivamente lo sviluppo storico internazionale (sino ai giorni nostri) della traduzione in immagini del poema, sui supporti più disparati (dai dipinti agli affreschi, dalle piccole tavole alle suppellettili istoriate e ai fumetti). E vanno ricordate in questo contesto anche le molte mostre sorte soprattutto in Italia e in Francia, prima e durante le celebrazioni del cinquecentenario del *Furioso*, nonché alcuni convegni e progetti digitali online dedicati alla fortuna visiva dell'opera.¹

1. Mi limito qui a ricordare alcuni volumi collettivi o monografici più recenti: *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno - 20 ottobre 2001) a c. di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi e Riccardo Spinelli, Livorno, Sillabe, 2001; *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Atti del convegno (Firenze, 27-29 giugno 2001), a c. di Massimiliano Rossi e Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2004; Stefano LIBERATI, Anna M. VOLTAN, *Le edizioni illustrate dell'Orlando Furioso. Repertorio bibliografico delle edizioni in lingua italiana dal XVI al XIX secolo*, con la consulenza bibliografica di Barbara Jatta, Manduria, Barbieri Selvaggi, 2007; Michel JEANNERET, Monica PRETI-HAMARD, *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 26 febbraio - 18 maggio 2009), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009; «Tra mille carte vive ancora» *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a c. di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; *L'Arioste et les arts*, sous la direction scientifique de Michel Paoli et Monica Preti-Hamard, préface de Gianni Venturi, Paris-Milano, Coedition Louvre Editions-Officina Libraria, 2012; *Donne Cavalieri Incanti Follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, catalogo della mostra (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15 dicembre 2012 - 15 febbraio 2013), a c. di Lina Bolzoni e Carlo Alberto Girotto, in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, Lucca, Pacini Fazzi, 2012; *Le Sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a c. di Daniela Caracciolo e Massimiliano Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2013; la sezione di saggi intitolata *Il poema immaginato. "Visioni" dell'Orlando furioso tra XX e XXI secolo*, a c. di Fabrizio Bondi, Alessandro Giammei, Giovanna Rizzarelli e Andrea Torre, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», II (2013), pp. 192-227 (consultabile on-line: <http://www.arabeschi.it>); *L'Orlando furioso. Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*, a c. di Sandro Parmiggiani, Milano, Silvana, 2014; *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, a c. di Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014; Federica CANEPARO, «Di molte figure adornato»: l'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento, Milano, Officina Libraria, 2015; *I voli dell'Ariosto: l'Orlando furioso e le arti*, catalogo della mostra (Tivoli, 14 giugno - 30 ottobre 2016), a c. di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella e Monica Preti, Milano, Officina Libraria, 2016 e *Orlando furioso 500 anni: cosa vedeva Ariosto quando chiudevava gli occhi*, catalogo della mostra (Ferrara, 24 settembre 2016 - 8 gennaio 2017), a c. di Guido Beltramini e Adolfo Tura, Ferrara, Fondazione Ferrara arte, 2016; sulla rivista online *Romanische Studien* è inoltre in corso di stampa un fascicolo tematico sul *Furioso*, curato da Kai Nonnenmacher e Christian Rivoletti, contenente una sezione dedicata alla ricezione figurativa del poema. Tra i progetti di ricerca e le banche dati online ricordo la collezione digitale curata da Stéphane Lojkine, intitolata *Le Roland furieux de l'Arioste: littérature, illustration, peinture (XVIIe-XIXe siècles)*, e i due progetti diretti da Lina Bolzoni all'interno

Emerge così un quadro prevalentemente europeo, ricco e frastagliato, nel quale spiccano in particolare la tradizione italiana e quella francese, che presentano lungo i secoli, dal Cinquecento a oggi, una serie pressoché ininterrotta di opere figurative dedicate al *Furioso* – molte delle quali firmate da artisti importanti, come Domenichino, Bilivert, Poussin, Blanchard, Ricci, Tiepolo, Boucher, Fragonard, Ingres, Barye, Delacroix, d’Azeglio, Doré, Redon, De Chirico, Savinio e altri. Ma edizioni illustrate e dipinti vengono realizzati anche in Inghilterra e in altri Paesi europei.

Un caso particolare è rappresentato invece dalla Germania, dove gli esempi di traduzione visiva del poema sono molto limitati. Il fenomeno si spiega soltanto in parte con il fatto che il *Furioso* penetrò molto tardi nella cultura tedesca. È vero che per la prima traduzione bisogna attendere esattamente un secolo dall’edizione definitiva: la traduzione (parziale) in versi approntata da Diederich von dem Werder, poeta barocco della corte di Kassel, viene pubblicata infatti tra il 1632 e il 1636² – quando, di contro, la prima versione francese, anonima, risale al 1543, la traduzione spagnola del *capitàn* Jerónimo de Urrea vede la luce nel 1549 e quella inglese di John Harington appare nel 1591.³ All’opera di Werder segue un lungo silenzio, che dura oltre un secolo e che viene interrotto dal lavoro critico di Johannes Nicolaus Meinhard, il quale nei *Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter* (1763-1764) [*Saggi sul carattere e sulle opere dei migliori poeti italiani*] dedica un capitolo di ben 270 pagine a Ariosto, traducendo in prosa, riassumendo e commentando il *Furioso* e fornendo così uno strumento fondamentale ai futuri lettori e studiosi tedeschi – tra loro, Lessing, Wieland, Gerstenberg e Herder, affermeranno espressamente di essere ricorsi alle pagine di Meinhard.

È a partire da questo momento che ininterrottamente, per oltre un quarantennio, ovvero sino ai primissimi dell’Ottocento, l’*Orlando furioso* viene letto, citato, discusso e interpretato da tutti i protagonisti dell’epoca: Goethe, Wilhelm von Humboldt, Jean Paul, Schiller, i fratelli Schlegel, Tieck e Schelling. Sorge, sempre in questo periodo, addirittura una fioritura di poemi epici direttamente ispirati a personaggi o episodi dell’*Orlando furioso*: si tratta di una vera e propria moda letteraria del poema ‘romantico-ariostesco’, che viene

del Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria (CTL) della Scuola Normale Superiore di Pisa: il progetto PRIN *L’Orlando furioso e la sua fortuna figurativa*, che ha portato, tra l’altro, alla creazione di un archivio digitale dei paratesti iconici e verbali delle principali edizioni cinquecentesche italiane del *Furioso*, e il progetto ERC Advanced Grant *Looking at Words Through Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature*, che ha permesso di estendere le ricerche al panorama (anche internazionale) dei secoli successivi. Per ulteriori indicazioni, oltre agli studi citati rimando alle *Appendici bibliografiche* contenute in Christian RIVOLETTI, *Ariosto e l’ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell’Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014, in part. pp. 410-413.

2. Su questa traduzione (che si legge ora in Ludovico ARIOSTO, *Die Historia vom Rasenden Roland*, tradotta da Diederich von dem Werder (Leipzig 1632-1636), edizione critica e commento a c. di Achim Aurnhammer e Dieter Martin, Stuttgart, Hiersemann, 2002, 3 voll.) rimando all’analisi recente di Italo M. BATTAFARANO, *Dell’arte di tradur poesia. Dante, Petrarca, Ariosto, Garzoni, Campanella, Marino, Belli: analisi delle traduzioni tedesche dall’età barocca fino a Stefan George*, Bern, Lang, 2006, in part. pp. 39-50 e, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, al mio *Ariosto e l’ironia della finzione*, cit., pp. 67-68 e *passim*.

3. Per le traduzioni del *Furioso*, si rinvia a Giuseppe AGNELLI, Giuseppe RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1933 e ai contributi raccolti nel volume *Le prime traduzioni dell’Ariosto*, Atti del V convegno sui problemi della traduzione letteraria, Padova, Antenore, 1977.

lanciata con successo da Christoph Martin Wieland (il più importante poeta dell'epoca immediatamente precedente a Goethe) e che si rivela capace di attrarre e alimentare i gusti del pubblico, incidendo profondamente nella sensibilità critica ed estetica degli anni che precorrono immediatamente il romanticismo.

Dal 1774 si succedono inoltre ben nove traduzioni consistenti (di cui cinque integrali), nel torno di poco più di un sessantennio.⁴ Si va dalla prima traduzione in ottave rime, quella di Friedrich Werthes (introdotta dallo stesso Wieland, suo maestro, sulla rivista «Teutscher Merkur»), attraverso un percorso tutt'altro che lineare (che comprende sia tentativi in vari metri, dai giambi agli esametri, sia versioni in prosa), sino alle geniali traduzioni, di nuovo in stanze, dei romantici: quella di Karl Streckfuß (1818-1825) e, ancor prima, quella di Johann Diederich Gries (1804-1808), ancora oggi probabilmente insuperata, attraverso la quale anche i lettori tedeschi possono finalmente gustare il capolavoro di Ariosto nella propria lingua.

È in questo clima di fervore ariostesco, in seno a una delle più straordinarie stagioni artistiche e culturali vissute dalla Germania, che sorgono le riflessioni teoriche di Schiller e dei rappresentanti del cosiddetto circolo di Jena: di Friedrich Schlegel, in particolare, e di Schelling. Sono i romantici tedeschi che affermano per primi, su basi estetiche e filosofiche, la modernità del *Furioso* e che mettono in luce la vitalità e l'attualità dei suoi caratteri romanzeschi (collegandoli al genere del romanzo a loro contemporaneo), del gioco con la finzione, della presenza del narratore e della dimensione ironica. Si tratta di riflessioni che, pur essendo state a lungo 'dimenticate' dalla storia della critica ariostesca, imprimono una svolta rivoluzionaria alla comprensione del poema, segnando l'inizio della sua interpretazione moderna.⁵

A fronte di questa fase storica che vede l'avvicinarsi di lettori, traduttori e interpreti di rilievo, è sorprendente osservare la rarità di testimonianze inerenti alla ricezione figurativa del *Furioso*. Nell'intera tradizione artistica della Germania si contano infatti soltanto tre episodi significativi. Il primo è costituito dalle dodici acqueforti realizzate da Daniel Nikolaus Chodowiecki per il calendario berlinese illustrato *Der genealogische Kalender* del 1772, che illustrano altrettante scene tratte da vari canti del *Furioso*⁶ e che influenzarono probabilmente la visualizzazione del *Furioso* realizzata da Nicolas Cochin e altri maestri

4. A questi numeri andrebbero aggiunte le molte traduzioni di piccole porzioni di testo: cfr. Peter KOFLER, *Ariost und Tasso in Wielands «Merkur». Übersetzungsprobe als Textsorte*, Bolzano, Sturzflüge, 1994, che ricostruisce la 'gara' tra i traduttori ariosteschi e riproduce in appendice tutti i tentativi di traduzione del *Furioso* apparsi sul «Teutscher Merkur». Sulle traduzioni tedesche di Ariosto si vedano, oltre agli studi già citati alla nota 2: Gerhard DÜNNHAUPT, *Diederich von dem Werder. Versuch einer Neuwertung seiner Hauptwerke*, Bern-Frankfurt a.M., Lang, 1973 (in appendice al cap. II, pp. 70-71, l'elenco delle principali traduzioni), Gabriele KROES, *Zur Geschichte der deutschen Übersetzungen von Ariosts Orlando furioso*, in *Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven*, a c. di Reinhard Kleszczewski e Bernhard König, Tübingen, Narr, 1990, pp. 11-26 e Dieter MARTIN, *Der «große Kenner der deutschen Ottave rime». Wielands Autorität bei Tasso-Übersetzern um 1800*, in «Wieland-Studien», 3 (1996), pp. 194-215.

5. Ho cercato di ricostruire questo momento della storia della ricezione del poema, illustrando anche le cause del suo oblio, in Christian RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., pp. 171-322.

6. Cfr. Daniel Nikolaus CHODOWIECKI, *Das druckgraphische Werk. Danzig 1726-1801 Berlin. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten. Ein Bildband mit 2340 Abbildungen in Ergänzung zum Werkverzeichnis von Wilhelm Engelmann*, Hannover, Galerie J. H. Bauer, 1982, p. 32, figg. 124-135.

francesi per l'edizione parigina del 1775-1783.⁷ Il secondo episodio è il ciclo di affreschi realizzato nel primo Ottocento in una sala del Casino della Villa Massimo a Roma dal pittore Julius Schnorr von Carolsfeld, su commissione del marchese Carlo Massimo, e del quale sono stati recentemente esposti presso la Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe dodici cartoni preparatori.⁸ Le opere di Carolsfeld, che fece parte dei Nazareni (un gruppo di pittori tedeschi trapiantatisi a Roma) e che aveva già dedicato il suo primo dipinto ad olio (1816) a un episodio ariostesco (la battaglia di Lipadusa), testimoniano in certo qual modo la familiarità con il poema italiano raggiunta dalla cultura tedesca del tempo – l'artista stesso, in una lettera al padre del 10 settembre 1821, parla «di uno sprofondamento durato vari anni nell'essenza eroica dei romantici».⁹ Tuttavia il carattere monumentale e celebrativo di questi affreschi presenta una lettura distante dalle intuizioni estetiche dei primi romantici, escludendo gli aspetti più fantastici e ironici del *Furioso*, e basando la propria interpretazione su principi sostanzialmente religiosi e allegorici.¹⁰ Infine, il terzo episodio è rappresentato dall'unica edizione illustrata sinora realizzata da un artista tedesco: si tratta della recente interpretazione grafica del pittore berlinese Johannes Grützke per la traduzione tedesca dell'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, un'edizione che ha riproposto con successo al pubblico tedesco il poema ariostesco, il cui testo originale, per dimensioni e per caratteristiche linguistiche, risulta oggi particolarmente impervio. Le illustrazioni di Grützke hanno incontrato così una buona diffusione in Germania, ma sono rimaste ancora pressoché sconosciute fuori dai confini nazionali.¹¹

7. È quanto emerge da un confronto diretto di alcune immagini, operato recentemente da Alexander NEBRIG, *Orlando furioso im Monatskupfer. Chodowieckis literarische Topik für den Berliner Genealogischen Kalender, in Französische Almanachkultur im deutschen Sprachraum (1700-1815). Gattungsstrukturen, komparatistische Aspekte, Diskursformen*, a c. di Hans-Jürgen Lüsebrink e York-Gothart Mix, Göttingen, V&R Unipress-Bonn University Press, 2013, pp. 181-211, in part. pp. 194-196 e 202-205). Sulla «triste règle néoclassique» che caratterizza le illustrazioni dell'edizione parigina, e nei confronti della quale reagirà Fragonard, si veda adesso il contributo di Marc FUMAROLI, *Allégorie et ironie au XVIIIe siècle: Fragonard et ses dessins pour le Roland Furieux*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», CXII (2012), pp. 443-477: 474.

8. Cfr., all'interno del catalogo della mostra, il contributo di Astrid REUTER, «Ein bleibendes Denkmal, dass ich einmal da war». *Monumentale Bilderzählung der Nazarener, in Viaggio in Italia. Künstler auf Reisen 1770-1880*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2010, pp. 152-160, al quale si rinvia anche per ulteriori indicazioni bibliografiche.

9. «[...] einer jahrelangen Vertiefung in das romantische Heldenwesen» (Julius SCHNORR VON CAROLSFELD, *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*, Gotha, Perthes, 1886, p. 236, la traduzione è di chi scrive).

10. Come risulta dalle testimonianze (vedi Maria Grazia MESSINA, *Dante, Tasso, Ariost. Der deutsche «Sturm und Drang» und sein Einfluß auf das ikonographische Programm des Casino Massimo, in Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, München, Prestel, 1981, pp. 294-341), Carolsfeld entrò in contatto anche con Friedrich Schlegel (del quale seguì le lezioni sulla letteratura a Vienna), ma soltanto molto tardi: conobbe così non il rivoluzionario, simpaticizzante della Rivoluzione francese, il giovane esponente del circolo di Jena, il teorico dell'ironia, esaltatore della fantasia e dell'arguzia di Ariosto, bensì l'anziano conservatore, ormai ripiegato su atteggiamenti nazionalistici, convertito alla religione cattolica e acceso sostenitore del Metternich. Sulla lettura del *Furioso* di Carolsfeld in chiave religiosa e allegorica, si veda anche la relazione di Cordula GREWE, *Symbols of Time. Ariosto, The Nazarenes, and the Poetics of Epic Fresco*, tenuta durante il convegno *Revision, Revival and Return: The Italian Renaissance in the Nineteenth Century* (Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze, 5-7 giugno 2013), i cui Atti sono in corso di pubblicazione a c. di Lina Bolzoni e Alina Payne presso l'editore Officina Libraria (ringrazio l'autrice per avermi messo a disposizione il testo del suo contributo).

11. Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland nacherzählt von Italo Calvino, mit ausgewählten Passagen des Originals in der Verdeutschung von Johann Diederich Gries, übersetzt, eingerichtet und kommentiert von Burkhard Kroeber, mit 63 Zeichnungen von Johannes Grützke*, Frankfurt a.M., Eichborn, 2004.

2. Monumentalità, ironia e autoreferenzialità nell'opera di Grützke

«Le sue immagini sono riflessioni ironiche su materie storiche, mitologiche e religiose, descrizioni bizzarre di comportamenti sociali nonché impietose indagini su se stesso».¹² Così lo Stadtmuseum di Berlino descrisse nel 2012 l'arte di Grützke, presentandone una retrospettiva in occasione del conferimento dello Hannah-Höch-Preis, premio alla carriera del pittore.

Johannes Michael Wilhelm Grützke nacque nel 1937 a Berlino, ove, dopo un'infanzia trascorsa negli anni difficili della guerra e dell'immediato dopoguerra, frequentò la Hochschule für Bildende Künste (1957-1964) – a questo periodo risale l'incontro, a Salisburgo, con il suo maestro Oskar Kokoschka, del quale rimangono tracce importanti nella sua opera. Nel 1973, assieme a altri tre pittori di Berlino Ovest (Manfred Bluth, Matthias Koeppel e Karlheinz Ziegler), fondò la *Schule der neuen Prächtigkeit*, un gruppo di artisti che optò programmaticamente per la reintroduzione della figuralità in un momento nel quale le tendenze al non figurale e all'astratto avevano assunto il valore di una vera e propria «ragion di Stato culturale della Repubblica Federale» in opposizione consapevole sia al figurismo dell'arte del Terzo Reich, sia al realismo socialista della Repubblica Democratica.¹³

La pittura di Grützke divenne così nel corso degli anni Settanta e Ottanta espressione di un atteggiamento provocatore, sempre pronto a gettare una luce ironica su aspetti scomodi della società del miracolo economico e della guerra fredda, a rappresentare in modo divertito e deformante (spesso sino al grottesco) fenomeni di costume, atteggiamenti e ipocrisie della vita quotidiana della Germania liberale e benpensante.

Oltre alle attività di pittore, disegnatore, grafico e scenografo teatrale, Grützke insegnò presso la Hochschule für Bildende Künste di Amburgo (1966-67), alla Internationale Sommerakademie di Salisburgo come successore di Kokoschka (1987) e infine, per ben un decennio, presso la Akademie der Bildenden Künste di Norimberga (1992-2002) – città che tra il 2011 e il 2012 gli dedicò anche una grande mostra retrospettiva, allestita nel Museo Nazionale Germanico. È morto a Berlino nel maggio 2017.

Uno dei caratteri principali dell'arte di Grützke, che a mio avviso è importante anche per comprendere le sue illustrazioni ariostesche, è il rifiuto programmatico di intenti celebrativi, che si esprime, anche nelle opere pubbliche più ufficiali, attraverso una tensione tra l'evocazione di un'aura di solennità e il suo continuo ironico ribaltamento in una dimensione ordinaria, quotidiana, spinta talvolta sino al grottesco. È il caso, ad esempio, della monumentale pittura murale *Der Zug der Volksvertreter zur Paulskirche* realizzato nel 1989-90 per la storica chiesa di San Paolo di Francoforte, luogo nel quale nel maggio 1848 si riunì per la prima volta l'Assemblea Nazionale. Il dipinto, lungo 32 metri e alto 3, rappresenta una massa, a prima vista minacciosamente compatta, di parlamentari che sfilano in corteo, tutti rigorosamente in abito scuro. A ben vedere, tuttavia, la solenne processione

12. «Seine Bilder sind ironische Reflexionen historischer, mythologischer und religiöser Stoffe, bizarre Beschreibungen sozialen Verhaltens sowie schonungslose Selbstbefragungen» (www.stadtmuseum.de, traduzione di chi scrive).

13. Cfr. su questo il contributo di Carsten PROBST, *Zum Tod des Malers Johannes Grützke. Konservativer Avantgardist, in Deutschlandfunk* del 17 maggio 2017 (trad. di chi scrive).

degli alti funzionari viene continuamente interrotta e i dignitari vengono messi a diretto confronto con la nuda vita del popolo, impegnato in atti prosaici e quotidiani. Tra le gambe dei 'rappresentanti del popolo' si introducono infatti bambini che si azzuffano tra loro, un contadino con l'aratro, un fabbro compreso in uno sforzo parossistico, intento a forgiare metallo incandescente, una gigantesca madre nuda con in grembo i propri figli, una mandria di porci, il cadavere del rivoluzionario Robert Blum e varie altre figure, che contrastano fortemente con l'atteggiamento imponente e severo dei funzionari.

Si tratta di un contrasto che caratterizza, in modi diversi, molti altri dipinti di Grützke dedicati a figure storiche o religiose, le quali vengono ritratte in una luce che, pur rievocandone la dimensione mitica e monumentale, al contempo ne svela i lati più prosaici e quotidiani. È ciò che succede nel dipinto *Bach durch seine Kinder gestört* (1975), nel quale il grande compositore siede al cembalo con uno sguardo severo diretto davanti a sé, ma intorno alle sue gambe otto suoi figli ne combinano di tutti i colori, giocando, provocandosi e azzuffandosi.

Lo stesso Grützke ha affermato che proprio da un senso di disagio nei confronti del mondo contemporaneo, caratterizzato da una «mancanza di storia e di eroico, di monumentale»,¹⁴ è nata la sua ricerca di monumentalità, una monumentalità sempre increspata però di ironia e capace di fare spazio anche agli aspetti meno eroici e più quotidiani della realtà. Questa dialettica tra monumentalità eroica e suo rovesciamento ironico è vicino, per certi aspetti, all'atteggiamento di distacco ironico assunto da Ariosto nei confronti del mondo cavalleresco: anche i suoi paladini, pur caratterizzati da un eroismo statuario, si trovano spesso alle prese con aspetti prosaici, quotidiani e casuali della realtà. Eppure anche loro, come i personaggi di Grützke, non perdono mai la loro umanità. Anche di Grützke, *mutatis mutandis*, si potrebbe dire ciò che Calvino afferma di Ariosto: è un artista «che soffre di come il mondo è e di come non è e potrebbe essere, eppure lo rappresenta come uno spettacolo multicolore e multiforme da contemplare con ironica saggezza».¹⁵

Vorrei infine indicare ancora due aspetti dell'arte di Grützke che mi sembrano rilevanti in rapporto alla sua lettura dell'*Orlando furioso*. Il primo è il coinvolgimento diretto dello spettatore, che il pittore mette spesso faccia a faccia con le situazioni rappresentate nei suoi dipinti. È il caso del quadro *Komm, setz' dich zu uns* (1970), nel quale tre uomini vestiti con pantaloni neri, camicie bianche e banalissime cravatte, disposti triangolarmente, siedono all'aperto – uno di loro sul bagagliaio posteriore di una Mercedes parcheggiata – e invitano lo spettatore con gesti eloquenti a venire a sedersi assieme a loro. La loro aria fintamente rilassata e i loro sorrisi ipocritamente soddisfatti non promettono tuttavia niente di buono: lo spettatore, se da una parte può essere contento di trovarsi soltanto di fronte a un quadro, dall'altra si chiede quante volte gli capiti, nella vita quotidiana, di incontrare figure simili. Questo gioco del coinvolgimento diretto del fruitore, pur attuato con modalità e tecniche diverse da quelle ariostesche,¹⁶ non è tuttavia distante dalle dinamiche presenti del testo del

14. Intervista rilasciata nel 2014 a Deutschlandradio (cfr. Carsten PROBST, *Zum Tod des Malers Johannes Grützke*, cit.).

15. Italo CALVINO, *Presentazione*, in *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 9-33: 20.

16. Rinvio al capitolo *Überschreitung der Raumbegrenze – Der Blick aus dem Bild* nel volume di Jutta BACHER, *Johannes*

Furioso, in cui il narratore si rivolge spesso direttamente al lettore, chiamandolo in causa e invitandolo a riflettere sulla storia che racconta e sui legami esistenti tra finzione narrativa e realtà quotidiana.

Un secondo aspetto che vorrei ricordare è l'autoreferenzialità che caratterizza molti dipinti di Grützke. Egli stesso è infatti spesso il modello, in vari casi chiaramente riconoscibile, delle figure presenti nei suoi quadri. C'è nella sua opera una continua identificazione con i soggetti rappresentati, che è la garanzia di un atteggiamento di umanità al quale Grützke non rinuncia mai, neppure negli affondi più ironici e dissacranti. Come vedremo, questo riferimento alla propria persona ritorna esplicitamente nella sua interpretazione grafica del *Furioso*.

3. Le illustrazioni ariostesche

La traduzione tedesca dell'*Orlando furioso* raccontato da Calvino, con le illustrazioni di Grützke, è apparsa per la prima volta presso l'editore Eichborn nella prestigiosa collana *Die Andere Bibliothek*. Si tratta di una collana dalle ambizioni artistiche, sorta nel 1984 per iniziativa di Hans Magnus Enzensberger e del *book designer* Franz Greno, che si propongono di pubblicare un libro ogni mese seguendo principi tradizionali di alta qualità tipografica, dalla scelta della carta e dei caratteri sino alla cura per le illustrazioni. In seguito al successo riscontrato, il libro è stato ripubblicato quattro anni più tardi in edizione economica tascabile.¹⁷ Le parti tratte dal testo originale di Ariosto sono riprodotte nella magistrale traduzione di Gries che abbiamo già ricordato, mentre il testo di Calvino è stato tradotto in tedesco da Burkhart Kroeber (traduttore, tra l'altro, di Umberto Eco, Manzoni e Leopardi). I sessantatré disegni a matita nera realizzati da Grützke, di dimensioni variabili, sono disposti lungo tutto il testo, in corrispondenza delle scene che illustrano.

In apertura del libro, nel foglio di guardia, troviamo un ritratto dell'Ariosto (fig. 1), chiaramente ispirato al celebre ritratto di profilo, che adorna l'edizione di Ferrara del 1532, inciso com'è noto sul modello disegnato da Tiziano. Tuttavia l'Ariosto di Grützke, orientato leggermente di tre quarti verso lo spettatore, al quale rivolge uno sguardo ammiccante, e leggermente scettico (come sembrano indicare le sopracciglia inarcate), solleva all'altezza del mento la mano sinistra, impugnando non una piuma per scrivere, bensì una matita da disegno! Questo Ariosto, che ha tutta l'aria di presentarsi come un ennesimo doppio di Grützke (che era infatti mancino), stabilisce sin dalla soglia del libro un dialogo con i lettori, rinviando così alla presenza del narratore ariostesco – e del suo sguardo – all'interno del testo e alludendo al contempo a un'analoga presenza del soggetto/autore all'interno della traduzione grafica.

Nella prima illustrazione vera e propria della narrazione, che rappresenta il momento in cui Angelica, fuggendo a cavallo, s'imbatte inaspettatamente in Rinaldo che le viene incon-

Grützke. *Selbstverständlich*, Aachen-Leipzig-Paris, Thouet, 1995, pp. 27-32.

17. Con titolo invariato, presso l'editore Deutscher Taschenbuch Verlag di Monaco (2008).



1. Johannes GRÜTZKE, *Ritratto di Ludovico Ariosto*, disegno a matita nera (da: Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland nacherzählt von Italo Calvino*, mit ausgewählten Passagen des Originals in der Verdeutschung von Johann Diederich Gries, übersetzt, eingerichtet und kommentiert von Burkhard Kroeber, mit 63 Zeichnungen von Johannes Grützke, Frankfurt a.M., Eichborn, 2004, p. 1).

2. Johannes GRÜTZKE, *Angelica si imbatte in Rinaldo* (OF I, 10-11), disegno a matita nera (da: Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland*, cit., p. 29).

tro a piedi (OF, I, 10-11),¹⁸ riconosciamo uno dei motivi caratteristici di questi disegni: il sovradimensionamento delle armature (fig. 2). La figura di Rinaldo infatti, completamente avvolta in un'enorme corazza, si erge qui con statuaria imponenza, superando addirittura in altezza il cavallo. Il motivo viene ripreso nella serie dei cinque disegni che illustrano l'incontro, il duello e la cavalcata di Rinaldo e Ferrau (OF, I, 16-23). Mentre nel primo disegno (fig. 3), i due guerrieri, impegnati a incrociare le spade, ci vengono raffigurati in primo piano come due giganti, dai movimenti appesantiti per l'ingombro delle corazze, il secondo disegno (fig. 4), che rappresenta il momento della tregua, provoca il sorriso del lettore, illustrando Rinaldo intento a sfilarsi l'enorme elmo e lasciandoci intravedere al di sotto la piccola testa del cavaliere, sprofondata tra lo schienale e le spalle poderose della corazza. In questo gesto di togliersi l'elmo – gesto che peraltro non è presente nel testo – nel momento in cui i due cavalieri cessano di combattere e stringono un'intesa, possiamo cogliere un significato simbolico, quasi un recupero della dimensione umana. Nelle illustrazioni di Grützke, infatti, è come se i personaggi della storia fossero imprigionati in gigantesche armature, che conferiscono loro un aspetto imponente e impressionante – come accade per esempio nelle rappresentazioni di Mandricardo¹⁹ – e che ben si accordano con la loro forza sovrumana – è il caso dei disegni che rappresentano Orlando mentre infila ben sei uomini nella sua lancia, uno dietro l'altro, in modo tale «che sembrar di pasta» (OF, IX, 68), oppure delle illustrazioni dedicate a Rodomonte che nell'assalto di Parigi «il popol taglia, | le belle case e i sacri templi accende» (OF, XVI, 85).²⁰ Al contempo, però, queste corazze deformate e sovradimensionate sembrano in qualche modo 'nascondere' la naturale dimensione e la fragilità interiore dei personaggi.

Questa dimensione umana emerge tuttavia in vari disegni, anche nelle serie che culminano in scene apertamente comiche, come quella delle tre illustrazioni dedicate a Sacripante. Il re di Circassia ci viene rappresentato dapprima in preda alla più profonda disperazione mentre sta «pensoso più d'un'ora a capo basso» (OF, I, 40), con la testa reclinata, che in una posizione deformata fuoriesce a fatica dall'enorme corazza (fig. 5). In una seconda vignetta, sempre sprovvisto dell'elmo, viene ritratto in un goffo tentativo di gettarsi su Angelica. Infine, viene rappresentato in una luce assolutamente comica, mentre, armato dalla testa ai piedi, soggiace al corpo gigantesco del suo cavallo (fig. 6), dopo essere stato abbattuto da Bradamante (OF, I, 63).

Uno dei pregi dell'interpretazione grafica di Grützke è proprio l'equilibrio tra toni comici e toni tragici, che risponde fedelmente alla varietà e all'attento bilanciamento dei registri, orchestrati da Ariosto nel suo poema. Accanto a illustrazioni dichiaratamente comiche, Grützke dà spazio infatti anche all'espressione di momenti intensamente tragici, come i tre disegni che illustrano Olimpia ingannata e abbandonata da Bireno mentre, dopo il suo risveglio, corre dapprima invano verso la spiaggia e quindi torna affranta alla tenda nella

18. Per il testo dell'*Orlando furioso* (abbreviato con la sigla OF) si fa riferimento a Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a c. di Emilio Bigi, Milano, Rusconi, 1982, 2 voll. (nuova ristampa a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012).

19. Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland nacherzählt von Italo Calvino*, cit., pp. 161-162 (i numeri di pagina si riferiscono all'edizione tascabile del 2008).

20. Ivi, pp. 111 e 181.



3. Johannes GRÜTZKE, *Il duello tra Rinaldo e Ferrau* (OF I, 17), disegno a matita nera (da: Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland*, cit., p. 32).

4. Johannes GRÜTZKE, *Rinaldo e Ferrau interrompono il duello e dialogano* (OF I, 18-21), disegno a matita nera (da: Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland*, cit., p. 35).



5. Johannes GRÜTZKE, *Sacripante, innamorato di Angelica, si dispera* (OFI, 40), disegno a matita nera (da: Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland*, cit., p. 53).

6. Johannes GRÜTZKE, *Sacripante a terra dopo lo scontro con Bradamante* (OFI, 63), disegno a matita nera (da: Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland*, cit., p. 60).



7. Johannes GRÜTZKE, *Olimpia abbandonata da Bireno* (OFX, 23-26), disegno a matita nera (da: Ludovico ARIOSTO, *Rasender Roland*, cit., p. 124).

quale ha appena trascorso la notte assieme al suo sposo.²¹ Particolarmente efficace, oltre che fedele al testo, è la raffigurazione di Olimpia erta su uno scoglio che si sporge sul mare, mentre intravede (o almeno così le pare) le vele della nave di Bireno che si allontana.²² Il gesto delle braccia sollevate al cielo (secondo un'impostazione iconografica tradizionale) e la suggestiva evocazione del vuoto di fronte al personaggio, davanti al quale si vede soltanto la linea dell'orizzonte su cui giace una piccola macchia (la nave di Bireno?) intensificano la tragicità della scena (fig. 7).

Sicuramente le osservazioni di Calvino che accompagnano il testo del *Furioso* e che spesso si soffermano sulla capacità di Ariosto di modulare i toni, dal comico, al tragico, all'avventuroso e così via, hanno fornito anche in questo caso una guida preziosa per l'interpretazione del poema. A proposito di questo episodio si legge infatti: «Olimpia che in un delirio di disperazione evoca il morso dei lupi, degli orsi, delle tigri e dei leoni, cerca di distruggere se stessa in una fantasticheria di belve che l'azzannano e la sbranano: ecco che *il poeta ha tratto dal suo strumento le note più struggenti e può passare, con uno dei suoi rapidi arpeggi, dagli strazi della tragedia al galoppo dell'avventura*».²³

Grazie all'attenzione per la varietà e l'equilibrio dei registri e alla particolare facoltà di riprodurre il gioco espressivo che chiama in causa le categorie della monumentalità, dell'ironia e dell'umanità dei personaggi, gettando così un ponte con la propria opera pittorica, Grützke testimonia con le sue illustrazioni ariostesche l'incredibile vitalità e attualità che contraddistinguono il testo del *Furioso* e la sua capacità di superare confini storici e geografici.

21. Ivi, pp. 123, 124 e 127.

22. Ecco il testo di Ariosto, al quale Grützke si attiene fedelmente: «Quivi surgea nel lito estremo un sasso, | ch'aveano l'onde, col picchiar frequente, | cavo e ridotto a guisa d'arco al basso; | e stava sopra il mar curvo e pendente. | Olimpia in cima vi salì a gran passo | (così la faceva l'animo possente), | e di lontano le gonfiate vele | vide fuggir del suo signor crudele: || vide lontano, o le parve vedere» (*OF*, X, 23-24).

23. *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 93, corsivo mio.

ALESSANDRA VILLA

Ariosto furioso (sulla nave dei folli?)

1. Follia in generale, follia in particolare

La novità della materia che il proemio dell'*Orlando furioso* annuncia, seguendo una politica di autopromozione tipica della tradizione del poema cavalleresco, si accompagna nello stesso turno di ottave ad almeno altre due innovazioni eclatanti: l'introduzione di una voce del narratore a cui Ariosto conferisce una consistenza, un corpo dotato di caratteristiche morali proprie, che ne fanno un personaggio quasi al pari dei protagonisti del poema, una *persona* che accompagnerà il lettore per tutta l'opera; e l'affermazione che questo narratore condivide con il protagonista del poema proprio il carattere che costituisce la novità della narrazione, cioè la follia.

Né l'una né l'altra sono in effetti novità assolute nel panorama della produzione cavalleresca che Ariosto e i suoi lettori conoscono bene.¹ Nuovissimi, però, sono il rilievo e la centralità dati ad entrambi. La combinazione delle due innovazioni creò del resto qualche disagio ai primi esegeti.² Ruscelli metteva in relazione questa prima dichiarazione di pazzia ariostesca con l'esordio del canto XXXV, attestando così che il tema della follia del narratore e il suo legame con quella del protagonista del poema erano ben chiari ai lettori del *Furioso*.

Oltre a questi due luoghi, almeno altri due passi del poema (nei canti IX e XXIV) saldano il legame tra la pazzia del narratore e quella di Orlando, posti come sono a intervalli pressoché regolari nel corpo dell'opera, sempre in posizione esordiale, e sempre in punti strategici della vicenda di Orlando, ad accompagnare, dopo il proemio, il primo atto irrazionale dell'eroe che, spinto dai sintomi precursori della pazzia, abbandona il campo cristiano per inseguire Angelica; poi l'impazzimento e infine il rinsavimento.³

1. Anche nel *Quinto libro* di Raffaele Valcieco (*El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo Inamoramento de Orlando Nouamente composto Hystoriato*, Milano, Nicolò da Gorgonzola, 1518), Orlando è quasi pazzo per l'amore di Angelica mentre il narratore è «si avolto in li amorosi lacci | che de parlar d'amor forzato son» (III, 46, 1-2), citato da Maria PAVLOVA, *Sul finale del Furioso A*, in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità. Atti del convegno internazionale, Tolosa, Université de Toulouse Jean Jaurès-Musée Paul Dupuy, 17-19 marzo 2016*, a c. di Alessandra Villa, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, in stampa. Dal canto suo, il Cieco da Ferrara si lamenta perché l'amore per la fanciulla dal «dolce canto» lo ha «impedito» al punto di portarlo fuori dalla strada segnata, «errando dreto a lei sotto quel manto | nel qual la ragion cede all'apetito». Solo il soccorso del cielo potrà far sì che egli si accorga del suo errore; ma se addirittura Rinaldo, «un tanto cavalliero», non è in grado di frenare i sensi con la ragione, «che farò io, vilissimo guerriero»? La chiusa dell'ottava ha, a *posteriori*, un gusto genuinamente ariostesco: «colui che mai non crede errar in terra | se stesso inganna, e poi più ch'altri erra» (FRANCESCO CIECO DA FERRARA, *Mambriano*, Venezia, Bindoni e Pasini, 1527, cc. Bviii-Bviiiir, canto III, 1-2).

2. Nelle *Annotazioni* al *Furioso* (Venezia, Valgrisi, 1556, pp. 9-10), Ruscelli commenta il proemio rispondendo alle critiche di «qualche bello spirito» che si sarebbe stupito dell'invocazione ariostesca alla sua donna come di cosa «nuova o insolita». A cui Ruscelli risponde facilmente, citando Virgilio (*Georg.* IV, 1-7), ma si sofferma poi invece ben più a lungo sulla vera questione posta dal proemio, cioè sull'ostacolo che la follia rischia di opporre alla stesura dell'opera. In difesa di Ariosto, invoca il Petrarca di *RVF* 40, che spera di poter completare l'opera appena iniziata (forse l'*Africa* o il *De viris illustribus*), «s'Amore o Morte non dà qualche stroppio | a la tela novella ch'ora ordisco».

3. Altri passi possono essere aggiunti a questa lista ristretta, come ad esempio XXIII, 112, 3-4, anch'esso in posizione significativa rispetto alla vicenda, ma di forma meno esplicita e solenne. Per un commento a questi luoghi notevoli ario-

Rispetto alla follia di Orlando e di tutti i personaggi del poema, che costituisce la materia narrativa, il fulcro tematico, la chiave filosofica, anche, dell'opera, la follia del narratore possiede però una particolarità: per quanto sia comparata a quella di Orlando e per quanto il narratore partecipi appassionatamente alle vicende che mette in versi, essa si pone su un altro piano rispetto alle pazzie dei cavalieri, perché da quella specifica pazzia discendono tutte le altre, o meglio la pazzia del narratore filtra e tinge tutte le altre.⁴

Il caso di un pazzo che racconta delle storie i cui personaggi sono pazzi genera lo stesso cortocircuito logico su cui si fonda il cosiddetto paradosso del mentitore («questa frase è falsa»), che la tradizione attribuisce a Epimenide di Creta, ma che è una questione dibattuta senza interruzione da Aristotele in poi.⁵ Certo, il narratore dichiara di scrivere «or che di mente ho lucido intervallo» (OF, XXIV, 3, 4), ma semina nel corso dell'opera tanti e tali indizi della labilità del suo stato che difficilmente il lettore potrebbe credere ad un pazzo che afferma di essere momentaneamente savio.

Al di là però degli aspetti filosofici di questo paradosso (fondatore per lo statuto di *fiction* dell'opera tutta, e fondamentale per la comprensione dell'episodio lunare), la follia del narratore è una scelta di grande interesse in termini letterari, e in particolare nella prospettiva della costruzione della *persona* del narratore. Da questo punto di vista, la citazione della formula «per intervalla insaniae», che era bastata a san Gerolamo per squalificare l'opera di Lucrezio, meriterebbe di essere commentata più da vicino, perché se leggere il *De rerum natura* non era proibito (anche se vanno tenute ben presenti le cautele morali con cui gli editori contemporanei di Ariosto, Aldo Manuzio *in primis*, si affrettano ad introdurre il poema), associare in maniera così memorabile il narratore al 'poeta maledetto' era una scelta che l'autore non poteva pensare sarebbe passata inosservata.

steschi, cfr. Maiko FAVARO, *Sotto il segno della 'fede' d'amore. Lettura di Orlando Furioso XXIV*, in «Studi rinascimentali», 9 (2011), pp. 99-105 e Albert R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 332, n. 124 per un elenco più ampio di passi sulla follia del narratore, non necessariamente in parallelo con la follia di Orlando.

4. Sulla follia nel *Furioso* esiste una bibliografia tentacolare, composta sia da studi generali sia da esami di casi o di singoli episodi. La complessità intrinseca della materia e il modo in cui essa è trattata da Ariosto spiegano in buona parte la varietà e spesso le divergenze delle letture. Tra gli studi più importanti, in particolare per l'aspetto che qui più mi interessa, cfr. Robert M. DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1965; Robert KLEIN, *Il tema del pazzo e l'ironia umanistica*, in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 477-497; Eduardo SACCONI, *Il "soggetto" del Furioso*, in *Il "soggetto" del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 201-247; Giulio FERRONI, *Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Atti del Convegno internazionale Ludovico Ariosto, Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana- Reggio Emilia-Ferrara (27 settembre-5 ottobre 1974)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 73-92; A. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., in partic. cap. 4 *Cassandra's Veil and the Poet's Folly*, pp. 258-393; Cesare SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, in partic. cap. VIII. *Da uno specchio all'altro: la luna e la terra nell'«Orlando furioso»*, pp. 103-114, e *I pazzi e la luna dietro al monte (Ariosto, Sat. III, 208-231)*, pp. 115-119; Giovanna SCIANATICO, *Storia e follia nel Furioso*, Bari, Progedit, 2014, in partic. *I modelli letterari della pazzia: Erasmo e l'Ariosto*, pp. 1-40 (già in EAD., *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 1989, rielaborazione di *I modelli della follia nella letteratura del primo Cinquecento: Erasmo e l'Ariosto*, in «Esperienze letterarie» XI/1 (1986), pp. 43-59); Raffaella ANCONETANI, *L'Orlando furioso e l'Elogio della follia. Alcune note*, in «Bollettino d'Italianistica», n. s. VI/2 (2009), pp. 117-146.

5. Cfr. Harald WEINRICH, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976, p. 188 e Francine DAENENS, «*Encomium mendacii*» ovvero del paradosso, in *La menzogna*, a c. di Gianfranco Marrone, Palermo, S.T.ASS., 1992, pp. 99-119.

Forse però Ariosto non intendeva riferirsi al Lucrezio di Gerolamo, anche se non poteva ignorarlo, ma piuttosto all'immagine che di Lucrezio stavano pazientemente ristrutturando proprio in quegli anni i suoi biografi umanisti, in particolare il Crinito, Giovan Battista Pio e poi Lilio Gregorio Giraldi, ma anche il Ficino della *Theologia platonica*, che interpretano la pazzia lucreziana sempre più come *furor* poetico, accostando alle notizie lapidarie di san Gerolamo altre fonti eterogenee, per accreditare la grandezza poetica di Lucrezio e la sua moralità. Sicché, evocando così apertamente Lucrezio, Ariosto convocava sì l'immagine di un famoso poeta pazzo, ma non del pazzo immorale e suicida di San Gerolamo, quanto del poeta e filosofo sottilmente riabilitato dagli umanisti.⁶

2. Il gioco della follia (tra *Furioso* e *Satire*)

Come gli sarà senz'altro capitato di giocare, alla corte di Ferrara, o forse a Mantova o a Urbino, ai giochi descritti nel *Bosadrello* di Baldassarre di Fossombrone o nel *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito, è possibile che Ariosto abbia avuto occasione di partecipare, magari proprio a Urbino, durante la sua missione del 1507, anche al gioco che Cesare Gonzaga propone alla brigata riunita in Palazzo Ducale nei dialoghi del *Cortegiano*: il 'gioco della follia', in cui ognuno deve confessare il motivo per il quale, dovendo impazzire, impazzirebbe: «e così di questo nostro gioco ritrremo frutto ciascun di noi di conoscere i nostri difetti, onde meglio ce ne potrem guardare».⁷

La confessione del narratore nel proemio del *Furioso* sembra rispondere alle regole di questo gioco di società. Dichiarando il motivo per cui è impazzito, il narratore si sottopone al giudizio dei compagni, dei lettori del *Furioso*, un po' come lo psicanalista che si prepara ad esercitare si sottopone all'analisi didattica prima di poter curare i pazienti. Senza la confessione terapeutica, non ci si può liberare dalla pazzia, e senza essersene liberati non si possono aiutare altri pazzi a guarire.

6. È interessante osservare che nella biografia di Pio (1511) è riferita un'informazione tratta dal *De nugis curialium* di Walter Map, secondo cui una Lucilia romana avrebbe ucciso il proprio marito, di cui era follemente innamorata, somministrandogli per errore una pozione che rende pazzi invece di una pozione d'amore. Lucrezio non era menzionato nell'aneddoto di Map, che costituiva un *exemplum* contro il matrimonio, ma è Pio a fare il collegamento, supponendo che questo marito pazzo fosse proprio Lucrezio e che quindi l'«amatorio poculo» di cui parla Gerolamo gli sia stato somministrato, a sua insaputa, dalla perfida, o quantomeno maldestra, moglie. Il poeta «in furorem versus» risulta così una vittima innocente, e la pazzia l'effetto di una passione scatenata magicamente e non dominabile: un dettaglio, questo, che poteva non dispiacere ad Ariosto. Per le biografie degli umanisti, cfr. Ada PALMER, *Reading Lucretius in the Renaissance*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2014, in partic. pp. 112-115; Gerard PASSANNANTE, *Reading for Pleasure: Disaster and Digression in the First Renaissance Commentary on Lucretius*, in *Dynamic Reading. Studies in the Reception of Epicureanism*, a c. di Brooke Holmes e Wilson H. Shearin, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 113-132. Per l'interpretazione di Lucrezio nel Rinascimento, Susanna GAMBINO LONGO, *Savoir de la nature et poésie des choses: Lucrèce et Épicure à la Renaissance italienne*, Paris, Honoré Champion, 2004, in partic. cap. 6, sulla figura di Lucrezio; Alison BROWN, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2010; Valentina PROSPERI, *Di soavi licor gli orli del vaso. La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno, 2004 e EAD., *Proemi lucreziani nella poesia italiana del Cinquecento*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 59 (2008), pp. 145-162; Mariantonia PALADINI, *Lucrezio e l'epicureismo tra Riforma e Controriforma*, Napoli, Liguori, 2011.

7. *Cortegiano* I, VIII. Sul rapporto tra Ariosto e Castiglione, cfr. Maria Cristina CABANI, *Ariosto e i volgari suoi*, Lucca, Pacini-Fazzi, 2016, cap. IV, pp. 141-174.

«Di questo gioco si rise molto, né alcun era che si potesse tener di parlare; chi diceva, 'Io impazzirei nel pensare'; chi 'Nel guardare'; chi dicea 'Io già son impazzito in amare' e tali cose». Il narratore del *Furioso* è tra quelli che sono impazziti «in amare», ma la sua confessione è ancora più specifica: non è impazzito per amore in generale, ma per amore di una certa donna. E se quella donna non è mai nominata né nel poema né altrove, neanche per *senhal*, il primo cerchio dei lettori o degli ascoltatori del *Furioso*, quella folla, o poco meno, di amici che festeggia il ritorno della navicella del poeta nell'ultimo canto, non ne aveva bisogno, probabilmente sapeva a chi si riferivano le allusioni e gli omaggi alla donna del poeta disseminati nell'opera.

Per quel pubblico privilegiato, il narratore e l'autore sono tutt'uno, sono inscindibili.⁸ Ma anche i lettori del *Furioso* che non conoscono personalmente Ariosto sono portati a sovrapporre senza pena e senza dilemmi narratologici autore e narratore del poema. Il pubblico anzi vuole conoscere l'autore-narratore, e il suo appetito cresce sensibilmente dopo il 1532: le biografie cinquecentesche parlano volentieri degli amori ariosteschi, cercando di identificare le donne amate dal poeta, rispettando così, certo, un *topos* biografico di lungo corso, ma anche rispondendo a una reale curiosità del pubblico per la vita 'privata' di Ariosto.⁹ Del resto, è Ariosto stesso che fa di tutto perché il lettore cada in quell'errore metodologico da cui si deve guardare il critico, ma che è del tutto legittimo e fonte di divertimento per il lettore che, avvinto dalla storia, si lascia volentieri manipolare dal poeta.

Su questa felice confusione tra autore e narratore, *persona* o *speaker* a seconda del termine che preferiamo tra quelli ormai consacrati dalla critica ariostesca, si fondano le *Satire*, a cui i biografi ariosteschi hanno attinto abbondantemente, e ben oltre il Cinquecento, per alimentare le loro opere, e che sono un'opera legata a doppio filo con il poema, tanto per la

8. Alla pazzia di Ariosto, autore però, non narratore, pare accennare già l'*Equitatio*, in cui Calcagnini mette in scena un Ariosto «praclarissimus iuvenis», che commenta pentito la scelta di aver trascurato le «pulcherrimas et (nisi tu caeterique amici me fallunt) compositissimas commentationes» per dedicarsi al poema cavalleresco, a quel «liber ille meus, qui mihi pene omnem sapientiam expectoravit». La perdita del senno, in questo caso, deriverebbe non dalla passione amorosa, ma dalla fatica della composizione e dalla vanità della materia, ma è interessante che già nei primi anni della composizione del poema la cerchia ristretta dei suoi amici possa associare Ariosto alla pazzia. Cfr. *Caelii Calcagnini dialogi quorum titulus Equitatio*, in *Caelii Calcagnini opera aliquot*, Basilea, Froben, 1544, p. 562, citato da Gennaro SAVARESE, *Il progetto del poema tra Marsilio Ficino e «adescatrici galliche»* [1977], in ID., *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 19. Per un'edizione parziale dell'*Equitatio*, cfr. Elisa CURTI, *Una cavalcata con Ariosto. L'Equitatio di Celio Calcagnini*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, che finalmente riporta all'attenzione degli studi questo importante testo e la figura del suo autore, centrale nella Ferrara dell'epoca di Ariosto.

9. Nella sua *Vita* ariostesca, Simon Fòrnari menziona una Ginevra celebrata nelle *Rime* e ricostruisce l'innamoramento per «una cognata del [...] Vespucci» sulla base della canzone *Non so s'io potrò* ma anche probabilmente di informazioni e aneddoti raccolti al di fuori dell'opera ariostesca, presso amici e parenti del poeta. In base a queste fonti parla così del matrimonio segreto, dei motivi di questa segretezza, e riferisce anche delle supposizioni sul nome della donna: «e dicono essere costei stata nominata Alessandra, al cui nome allude in que' versi del ventesimo canto». Per parte sua, Pigna dedica un paragrafo agli amori del poeta, senza farsi scomporre dalla questione della pazzia d'amore di Ariosto, segno però, forse, di un certo imbarazzo sull'argomento: «Ma quanto all'impeto dell'amore, il temperarsi non fu in tutto in sua potestà; perciò che, se in alcuna s'ha lasciato alquanto dall'appetito piegare, n'è stata questa una massimamente, ed egli in più luoghi il confessa e molto garbatamente se ne scusa» (cfr. Giovan Battista PIGNA, *Vita di messer Ludovico Ariosto*, citato in Barbara MORI, *Le Vite ariostesche del Fornari, Pigna e Garofalo*, in «Schifanoia», 17-18 (1997), pp. 135-178: 168). Sulle biografie ariostesche mi permetto di rinviare al mio *Les trois premières vies de l'Arioste, in Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie. XVI^e-XVIII^e siècles*, a c. di Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet, Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 87-104.

costruzione della *persona* autoriale, quanto per l'impiego di un tono satirico, che in realtà nel poema già esiste e precede quello delle *Satire*, ma che nasce da una stessa origine, da uno stesso movente letterario.¹⁰

Tra i numerosi elementi di dialogo tra *Furioso* e le *Satire*, uno dei più rilevanti è proprio la confessione dell'amore, che le *Satire* integrano progressivamente, facendone un tema centrale del *liber* in gestazione, tanto da chiuderlo. Assente nelle prime due satire (non compare tra le giustificazioni del rifiuto di seguire Ippolito in Ungheria), l'amore del poeta viene menzionato per la prima volta in III, 70-81, ripreso in IV, 25-36, e infine in VII, 160-181, cioè nelle ultime terzine delle *Satire*, almeno nello stato in cui le conosciamo oggi. I modelli letterari chiamati in causa con questa evocazione dell'amore sono di stampo petrarchesco (con una reinterpretazione del poeta «favola al volgo»), comico (il poeta è un vecchio innamorato che merita una grottesca punizione), satirico (la confessione del proprio peccato, veniale, è funzionale alle accuse contro i veri peccatori).

Nei primi due casi, chiaramente associati dalla formula «liberamente», ripetuta per introdurre la dichiarazione del poeta («liberamente te 'l confesso», «liberamente il mio peccato accuso»), Ariosto si riferisce al proprio amore come a un errore, a un peccato indegno di un uomo di rango, incaricato di responsabilità pubbliche, ormai maturo, irriso da quel volgo ignorante che però perdona facilmente ad altri uomini peccati ben più terribili.¹¹

In questi primi due casi, però, l'amore non è associato alla pazzia, come invece accade nell'estrema evocazione dell'amore. In *Sat.* VII, 163-165, il poeta è ben lungi dal dichiarare il proprio amore *libenter*, ma deve forzarsi a una vera e propria confessione: «Se perché amo sì il nido mi dimandi, | io non te lo dirò più volentieri | ch'io soglia al frate i falli miei nefandi».¹² E solo in questo caso, l'amore confessato è esplicitamente, e tematicamente, associato alla pazzia: «S'io ti fossi vicin, forse la mazza | per bastonarmi piglieresti, tosto | che m'udissi allegar che ragion pazza | non mi lasci da voi viver discosto» (VII, 178-181).

Sono i quattro versi con cui si concludono le *Satire* nel manoscritto *F* (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I, B), aggiunti dalla mano dell'autore sul codice apografo, quasi che Ariosto intendesse chiudere così il cerchio della relazione tra *Satire* e poema, declinando nell'opera minore il tema principale dell'opera maggiore, adattandolo ai moduli e ai *topoi* della satira oraziana, addirittura alle soluzioni icastiche della commedia antica, che forniscono l'immagine con cui la *persona* ariostesca esce dalla scena dell'opera, come dal palcoscenico di una commedia.¹³ Questo congedo è come un sigillo: Ariosto *vuole* chiudere

10. Sui rapporti tra *Furioso* e *Satire* e in particolare sulla costruzione della *persona* ariostesca, cfr. Corrado BOLOGNA, *La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando e delle Satire*, Torino, Einaudi, 1998 e Ida CAMPEGGIANI, *Il discorso satirico prima delle Satire: su un proemio del Furioso del 1516 e dintorni*, in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, cit.

11. Il riferimento all'età avanzata si legge in IV, 32, passo che riecheggia una prima informazione sull'età dell'autore già in I, 218; con una sorta di notazione diaristica, che attesta il passare del tempo e la diacronia, reale o fittizia, dell'opera, Ariosto torna a dichiarare la sua età in VII, 166-168, di nuovo, quindi, in relazione all'ammissione del suo amore.

12. Cito dall'edizione critica e commentata da Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1987.

13. Per alcune osservazioni sugli interventi autoriali nel manoscritto *F*, cfr. Alberto CASADEI, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 170 nota 43. Per una lettura del finale delle *Satire*, cfr. il saggio fondamentale di Claudia BERRA, *La sciocca speme e la ragion pazza: la conclusione delle Satire*, e Eduardo SACCONI, *Riflessione e invenzione: il caso delle Satire*, entrambi in *Fra Satire e Rime ariostesche. Atti del Seminario di Gargnano del Garda, Ottobre 1999*, a c. di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, rispettivamente pp. 165-182 e pp. 17-33. Si attendono a breve i risultati delle

l'opera sulla confessione della propria pazzia, a sostegno, certo, dell'edificio morale delle *Satire*, ma anche saldando così indissolubilmente l'ultimo anello delle *Satire* alla confessione della pazzia amorosa con cui si apre il *Furioso*, quella confessione che è necessaria per curare la pazzia altrui.¹⁴

Si crea così un eccezionale *trait d'union* tra l'accezione comico-satirica della pazzia nelle *Satire* (pazzia d'amore in questo caso, anche se l'amore non è l'unica origine della follia dello *speaker*) e la concezione invece 'terapeutica' del gioco con cui si apre il *Furioso*.

Se le due pazzie non coincidono perfettamente, la differenza non riguarda tanto la loro natura, quanto la loro applicazione, la loro funzione rispettiva, e dipende in primo luogo dal genere, dai modelli e dalla destinazione delle due opere. L'ammissione della follia dello *speaker* nelle *Satire* non è un gioco, ma uno scudo contro le critiche e una catapulta per scagliare le accuse. Non implica necessariamente un'antitesi tra il poeta e gli altri (anche se la 'solitudine' del poeta è un elemento importante del discorso satirico), ma enuncia l'importanza della *nuance*, tra i peccati in fondo veniali del poeta e i peccati davvero capitali degli altri: è la condizione necessaria per la denuncia morale.¹⁵ L'abbassamento ironico è funzionale alla costruzione paradossale dell'autorità morale del poeta, che valorizza ciò che viene confessato come un difetto, in confronto ai vizi inconfessati dei suoi bersagli.

Nel *Furioso*, invece, Ariosto non è tutto solo a giudicare gli altri, ma è parte di una società con cui dialoga; il pubblico non è un bersaglio delle accuse del poeta, almeno non più di quanto non lo sia il poeta stesso, che mette in scena la propria autocritica; ma questa autocritica risponde alle regole di un gioco a cui il poeta partecipa insieme al pubblico, in maniera solidale. La confessione è l'*accessus* a questo gioco di società, che ha però anch'esso un fine morale.

Sulla *qualitas* della pazzia ariostesca sono state formulate molte interpretazioni, che collegano variamente la concezione, o le concezioni della follia sottese al *Furioso* e alle *Satire* alle idee della follia a cui Ariosto poteva attingere. Luciano, Orazio, Alberti, Erasmo sono tra gli autori più spesso convocati, ma si è anche cercato di definire la posizione ariostesca in base alla distinzione, più larga, tra una concezione della follia medievale, come negazione della razionalità umana, e un concezione rinascimentale, 'positiva', scintilla della vera saggezza.¹⁶

indagini di Simone Albonico su *F*, e in particolare sulle correzioni e aggiunte autografe, che, insieme agli studi di Luca D'Onghia sulla lingua del manoscritto ferrarese, promettono di gettare una luce nuova sullo statuto del codice nella storia redazionale dell'opera.

14. Nelle *Satire*, la pazzia dello *speaker* è ricordata a più riprese: oltre alla conclusione della satira VII, cfr. II, 148-151: «Ma chi fu mai sì saggio o mai sì santo | che di esser senza macchia di pazzia, | o poca o molta, dar si possa vanto? | Ogniu tenga la sua, questa è la mia»; II, 160-165 («son sì pazzo | ch'io penso e dico che in Roma fumosa | il signore è più servo che 'l ragazzo»); III, 19-21 («la pazzia non avrei de le ranocchie | fatto già mai, d'ir procacciando a cui | scoprirmi il capo e piegar le ginocchie»). Esempio è poi nella prima satira la connessione *capfinida* e antitetica «...ragione. | Pazzo...» (vv. 9-10) con cui Ariosto riflette sulla follia dei cortigiani che osano contraddire il signore, dandosi automaticamente, ma ironicamente, del pazzo.

15. Sul principio antifrastrico della follia del poeta nelle *Satire* insiste Alfredo D'Orto, *Introduzione* a Ludovico ARIOSTO, *Satire*, a c. di Alfredo D'Orto, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2002, pp. XLII-XLVII.

16. Cfr. Paolo VALESIO, *The Language of Madness in the Renaissance*, in «Yearbook of Italian Studies» 1 (1971), pp. 199-234 e A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, cit., in partic. pp. 334-341.

Il magistero oraziano, in questo come in un ventaglio impressionante di aspetti della poesia ariostesca, mi sembra comunque fondamentale e, nonostante la nutrita bibliografia esistente sui rapporti tra Orazio e Ariosto, ancora da valutare pienamente nel suo insieme. Per quanto concerne il tema della pazzia, la satira II, 3, in cui Orazio discute con Damasippo, novello discepolo della disciplina stoica, della follia degli uomini, costituisce un crogiolo di spunti filosofici e letterari su cui Ariosto ha senz'altro meditato a lungo: l'insegnamento, con cui si chiude questa satira oraziana insolitamente lunga, e secondo cui tutti, compreso il saggio stoico, hanno in sé un germe di follia; ma anche i detti proverbiali e le immagini di cui la satira è ricca, e che ritornano in particolare nelle *Satire* ariostesche; e soprattutto la lezione della *misura* della pazzia. «O maior tandem parcas, insane, minori» (v. 325), chiede Orazio alla fine all'amico: per la definizione della follia ariostesca, il metodo quantitativo non è meno determinante del metodo qualitativo. L'ammissione dell'universalità della follia non comporta l'equiparazione di tutte le follie e non esime dal giudicare singolarmente le follie degli uomini, presupposto necessario per ogni poesia satirica.

Inoltre Orazio, accusato da Damasippo di essere pazzo, applica all'amico la sua stessa ricetta: «dixerit insanum qui me, totidem audiet atque | respicere ignoto discet pendentia tergo» (vv. 298-299), in cui risuona l'insegnamento della favola esopica delle due bisacce,¹⁷ ma che, estratta dal suo contesto satirico e relativamente aggressivo, è il punto di partenza stesso del gioco di Cesare Gonzaga e, nella prospettiva evocata, del *Furioso*.¹⁸

Decisamente in ombra negli studi sulla follia ariostesca è invece rimasta un'opera moderna che, nonostante un titolo promettente, *Das Narrenschiff*, non è mai stata considerata come un interlocutore convincente della riflessione di Ariosto sulla questione.¹⁹ Eppure questo *best seller* dell'editoria europea non solo ha buone probabilità di essere stato tra le mani dell'autore del *Furioso*, ma possiede più di un'affinità con l'opera ariostesca.

Questo catalogo delle follie umane *ad infinitum* (e in effetti la tipologia delle pazzie è ampliata nelle stampe seguenti alla *princeps* dall'autore o dagli editori più o meno autorizzati) ha certo una finalità pesantemente morale e un tono spesso moralistico, ma il suo autore dà anche prova di autoironia e di un sicuro gusto del paradosso,²⁰ arrivando a di-

17. ESOP, *Favole*, a c. di Cecilia Benedetti, Milano, Mondadori, 1996, p. 319, favola 303.

18. «Chi vol con diligenza consider tutte le nostre azioni, trova sempre in esse varii difetti; e ciò procede perché la natura, così in questo come nell'altre cose varia, ad uno ha dato lume di ragione in una cosa, ad un altro in un'altra: però interviene che, sapendo l'un quello che l'altro non sa ed essendo ignorante di quello che l'altro intende, ciascun conosce facilmente l'error del compagno e non il suo ed a tutti ci pare essere molto savi, e forse più in quello in che più siamo pazzi» (*Cortegiano* I, VIII). Il fatto che il dialogo della satira oraziana si svolga durante i Saturnali, cioè quelle feste di stampo carnevalesco durante le quali si era autorizzati ad usare una più grande libertà di parola, getta naturalmente un velo di potenziale ironia sulla stessa conversazione tra Orazio e Damasippo e sulle sue conclusioni.

19. Cfr. Adolfo TURA, *Albrecht Dürer, La ruota della fortuna. Sebastian Brant, Das Narrenschiff*, scheda di catalogo in *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, a c. di Adolfo Tura e Guido Beltramini, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, pp. 88-89, secondo cui «non è da escludere che qualche edizione, forse latina o francese, della *Nave dei folli*, sia capitata sotto gli occhi di Ariosto, sebbene sia da osservare, per quanto riguarda la concezione della follia, che lo scritto di Brandt non ha a che vedere con la corrente umanistica che suggerisce un'assimilazione della condizione umana *tout court* alla pazzia: in Brant la nave dei folli non vuol essere un'immagine del mondo».

20. Basti ricordare la prima categoria di pazzia con cui si apre il libro: «Von unnutzen buchern», cioè sui libri inutili, capitolo in cui, è vero, Brant si scaglia contro quei lettori che comprano i libri senza leggerli o che li leggono senza capirli,

chiarare, nelle ultime pagine dell'opera, in cui si legge l'apologia del poeta, la propria follia: «Per quel che mi riguarda so dove batte il mio basto, se mi si vuol rivolgere questa critica: “Medico, guarisci te stesso perché fai parte anche tu della nostra masnada”. Lo so, confesso davanti a Dio le follie che ho commesso; sì, sono in prima fila nella schiera dei folli. Per quanto scuota la testa, non riesco a scrollarmi il cappello».²¹

Se la lingua e i caratteri di stampa tedeschi tennero alla larga i lettori italiani dalla *princeps*, la *Narrenschiff* iniziò presto a toccare tutti i porti d'Europa in versione latina, e sotto il titolo di *Stultifera navis* prese a rivolgersi anche ad un pubblico italiano. Insieme alla trasformazione linguistica, l'opera subì molti rimaneggiamenti; gli editori intervennero con gran libertà per spostare, eliminare o aggiungere illustrazioni e capitoli, e inserirono una massa di apparati paratestuali che accompagnassero i lettori francesi, italiani, spagnoli, ungheresi, greci.²² E che orientassero la lettura di un pubblico nuovo, diverso da quello di lingua tedesca, insieme più ampio, perché sparso su tutto il continente, e più ristretto, perché limitato ai *litterati*. A questi lettori si rivolgeva il traduttore e curatore Jakob Locher, che tracciava nel suo *Prolugus in Narragoniam* una storia dei padri spirituali dell'opera, quei filosofi e poeti che in ogni epoca avevano cercato di sanare la malattia mentale degli uomini: «Ad sanandas igitur mortalium aegritudines perturbationesque intolerabiles plerique sapientes ac litterati homines fructuosissima dogmata scripsere, que vulnera mentis lacerate Aesculapio melius sanarent». La metafora medica è, anche qui, onnipresente, e la terapia è «de moribus», per debellare i «confusi mores». Socrate e Platone furono dunque i primi medici, ma al tempo dei filosofi succedette quello dei poeti: dapprima i comici greci (Aristofane, Eupoli e Cratino, secondo Hor., *Serm.* I, 4, 1), e poi i latini, comici e satirici, Lucilio, Orazio, Persio e Giovenale. L'introduzione è trita e scolastica, ma indica senza esitazioni a un pubblico di umanisti la genealogia della *Stultifera navis*, «quam non inepte Satyram appellare possumus».²³

Sull'onda del successo che questa versione riscosse in Europa, nel 1505 Josse Bade curò a sua volta un'edizione latina della *Narrenschiff*, poi più volte ristampata, e la corredò con un commento *familiaris*, di taglio analogo a quello ormai rodato nei suoi commenti oraziani, pubblicati a partire dal 1499. Ma già nel 1501 erano apparse a stampa le sue *Stultiferae naves*, composte in latino su richiesta di Angelbert de Marnef, l'editore parigino di Brant, per

con un invito antifrastrico a leggere e meditare sulla *Narrenschiff*. Ma introdurre un libro con un capitolo sull'inutilità del libro è una scelta dal sicuro effetto straniante.

21. Sebastian BRANT, *Das Narrenschiff*, Basilea, 1494, c. u1r-v, *Entschuldigung des Dichters* (è il cap. 111 nelle edizioni moderne che riproducono la *princeps*): «Ich weiss wol, wo mich druckt der schuch, | dar umb ob man wolt schelkten mich | und sprechen: “Arzt, heyl selber dich, | dann du ouch bist inn unser rott”. | Ich kenn das, und vergych es Gott | das ich vil dorheit hab gethon | und noch im narren orden gon | wie vast ich an der kappen schütt | will sie mich doch ganz lassen nytt». L'ultimo capitolo della *Narrenschiff* (112) è dedicato poi al vero saggio, cioè al buon cristiano che sa emendare i propri errori con l'umiltà, l'autocritica e l'aiuto di Dio. Sulla concezione 'negativa' della follia nella *Narrenschiff* e per un confronto con la concezione 'positiva' erasmiana, cfr. H. C. Erik MIDELFORD, *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany*, Stanford, Stanford University Press, 1999, in particolare cap. 5, *Court Fools and Their Folly: Image and Social Reality*, pp. 229-276.

22. Questo è il pubblico ideale evocato nel prologo del traduttore, per cui cfr. Sebastian BRANT, *Stultifera navis*, In urbe Basiliensi, opera & promotione Iohannis Bergman de Olpe, 1497, c. aviii.

23. *Prolugus Jacobi Locher Philomusi in Narragoniam*, in S. BRANT, *Stultifera navis*, cit., cc. aviiir-aviiiv. Locher loda inoltre Brant per aver scritto in volgare, imitando così Dante e Petrarca «heroicos vates», con un omaggio che pare rivolto in particolare al pubblico italiano.

essere subito tradotte in francese.²⁴ Per introdurre questo supplemento all'opera di Brant, costruito intorno alle cinque allegorie delle navi dei sensi che, guidate da cinque donne, conducono gli uomini alla follia, Bade non invocava i satirici latini ma, con operazione analoga e complementare a quelli di Locher, il favolista Esopo:

ille e Phrygia (ut Aulus Gellius inquit) fabulator haud immerito sapiens aestimatus est quoniam quae utilia monitu suasque essent non imperiose praecepit et censuit, ut philosophis mos est, sed festivos delectabilesque apologos commentus, res salubriter ac prospicienter animadversas in mentes animosque hominum, cum audiendi quadam illecebra, induit.

Allo stesso modo, a suo avviso, Brant,

faceta jucundaque commentatione fatuos ac stultos, quorum infinitus est numerus, ita erudit et castigat, ut salibus ejus atque festivissimo sermone illecti, non prius in se animadvertere eum sentiant quam (ut de Flacco dicitur) admissus circum praecordia ludat, eosque resipiscentes (siquidem sese curabiles exhibeant) in prudentium sententiam concedere cogat.²⁵

Nei panni che la *Narrenschiff* rivesti per presentarsi agli umanisti europei, accompagnata da una nebulosa di traduzioni, imitazioni, trasposizioni e continuazioni, i satirici ed Esopo erano così indicati programmaticamente come le stelle polari della *Stultifera navis*. A questi modelli letterari, che convincono senza costringere, insegnano senza pontificare, secondo la lettura oraziana che Bade dava della poetica di Brant, la scrittura morale dell'Ariosto delle *Satire* e del *Furioso* deve molto. Non è quindi da escludere che, se davvero gliene capitò tra le mani una copia, Ariosto abbia aperto la *Nave dei folli* con curiosità e con particolare simpatia, riconoscendovi interessi comuni e un comune ossequio per quei medici della follia umana e per le loro medicine.²⁶

24. Cfr. *La Nef des folles. Adaptation de Jean Drouyn et alii*, ed. crit. a c. di Olga Anna Duhl, Paris, Garnier, 2013, per la ricca bibliografia sull'opera e soprattutto per gli articoli della curatrice stessa pubblicati in vista dell'edizione, in partic. Olga Anna DUHL, *Poetic Theory and Sense Perception in Jodocus Badius Ascensius's Stultiferae naues (c. 1501). From Subitus Calor to Vituperatio*, in *The Art of Arguing in the World of Renaissance Humanism*, a c. di Marc Laureys, Roswitha Simons, Leuven, Leuven University Press, 2014, pp. 51-68. Cfr. anche Anne-Marie E. A. DE GENDT, *Virtus et voluptas. Représentations ambivalentes des cinq sens dans les Stultiferae naves de Josse Bade (1501)*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXIII/2 (2011), pp. 303-332 e soprattutto Paul WHITE, *Foolish Pleasures: the Stultiferae naves of Jodocus Badius Ascensius and the Poetry of Filippo Beroaldo the Elder*, in «Humanistica Lovaniensia», 60 (2011), pp. 65-83, che analizza i debiti strutturali del testo di Bade nei confronti della produzione poetica ed esegetica beroaldiana.

25. *Stultiferae naves sensus animosque trahentes Mortis in exitium*, Paris, Marnef, 1500 [1501], *Praefatio*, c. aiii. Cfr. anche Josse BADE, dit BADIUS (1462-1535), *Préfaces de Josse Bade (1462-1535). Humaniste, éditeur-imprimeur et préfacier*, a c. di Maurice Lebel, Leuven, Peeters, 1988, pp. 207-209 e *La Nef des Folles. Stultiferae naves de Josse Bade*, a c. di Charles Béné, Grenoble, Publications de l'Université des langues et lettres, 1979, che contiene una riproduzione anastatica e una traduzione della *princeps*. L'impostazione fondamentalmente misogina dell'opera suscitò la risposta per le rime di Symphorien Champier che, nel 1503, pubblicò la sua *Nef des femmes vertueuses* in difesa delle donne. Entrambe le opere si inseriscono naturalmente nella *querelle des femmes* che appassionava l'Europa in quei decenni.

26. Sul commento oraziano di Josse Bade e sui suoi studi in Italia alla fine del Quattrocento, mi sia consentito ancora rinviare al mio *L'Arioste qui voulait être Horace*, in *L'invention de la vie privée et le modèle d'Horace. Actes du colloque international*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, octobre 2013, a c. di Bénédicte Delignon, Nathalie Dauvois, Line Cottagnies, Paris, Garnier, 2017, pp. 299-320, in partic. pp. 311-313.

«Il lettore creativo»
Intertestualità e ricezione

FABIO CAMILLETTI

Leopardi, la biblioteca e la voce degli antichi

1. Il 10 dicembre del 1513 Niccolò Machiavelli scrive a Francesco Vettori una celebre lettera, raccontandogli la monotonia delle sue giornate all'Albergaccio: il testo è notissimo, e non vale dunque la pena di riportarlo se non per notare come Machiavelli ridoni singolare vigore al *topos* antico della lettura come dialogo, raffigurando la propria esperienza di lettura dei classici come un vivo colloquio con gli «antiqui huomini», nelle cui «antique corti» viene ammesso.¹ L'accesso allo «scrittoio», spazio deputato alla conversazione con gli antichi, assume contorni rituali: il lettore deve spogliarsi della propria «veste cotidiana, piena di fango e di loto», per indossare «panni reali e curiali».² La lettura non è un dialogo unilaterale: il lettore può anzi porre domande («non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni»), ed è l'«umanità» dei classici – che è poi il valore etico e culturale che essi condividono con il Machiavelli-lettore, ciò che garantisce la possibilità stessa del loro incontrarsi per il tramite della pagina – a far sì che «rispond[ano]». In conformità al *topos*, l'esperienza di lettura è caricata «di fisicità e di emotività»,³ fino a che le distanze temporali e le stesse necessità della vita materiale si dissolvono in un piacevole oblio: «non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro».⁴

Poco più di trecento anni dopo, in un borgo non meno isolato della campagna marchigiana, un giovane poco più che adolescente tenta lo stesso esperimento. Ugualmente, lo descrive in una lettera: ora però – e il fatto è significativo – indirizzata a un periodico. Ma i risultati sono diversissimi. Certo, come Machiavelli, il ventenne Giacomo Leopardi oppone – e ribadisce, negli anni, in più sedi – il proprio, privato commercio con l'antico alla morta quotidianità della provincia; ugualmente, come per Machiavelli, la lettura è per Leopardi un atto profondamente solitario, da consumarsi nello spazio claustrale della biblioteca. E tuttavia, quando scrive ai redattori della «Biblioteca italiana» il testo che diverrà noto come *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), Leopardi non smette i panni del proprio tempo per rivestirsi d'antico: l'esperienza della lettura non è un ponderato rituale che avvicina gli antichi e i moderni in un misurato dialogo – che è, e resta, dominio del λόγος –, ma un'esperienza sensoriale che getta chi la prova nello smarrimento e nel πάθος.⁵

1. Niccolò MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, a c. di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, Editore, 1971, pp. 1158-1160: 1160. Sul *topos* della lettura come dialogo rimando ovviamente a Lina BOLZONI, *Lettura come dialogo con gli autori: un mito letterario fra Petrarca, Erasmo e Tasso*, in EAD., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 11-26.

2. N. MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, cit., pp. 1159-1160.

3. L. BOLZONI, *Lettura come dialogo con gli autori*, cit., p. 12.

4. N. MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, cit., p. 1160.

5. Cito qui da Giacomo LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a c. di Lucio Felici ed Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 1997, pp. 968-996.

Il *Discorso* era stato ispirato dalla recensione di Ludovico di Breme al *Giaour* di Byron, nella traduzione di Pellegrino Rossi: in quella sede, Breme aveva sostenuto l'incapacità della poesia classica di generare, ormai, risposte emotive nei moderni. È precisamente questo il punto che Leopardi contesta. È vero, concede Leopardi, che i moderni possano essere in qualche modo anestetizzati di fronte al πάθος degli antichi: questo, tuttavia, non muta il fatto che la loro poesia sia «naturalissima» e «primitiva», e dunque capace – per chi sia ancora in contatto con il mondo naturale, come i «campagnuoli» e i bambini, o per chi sia in grado di riaccedervi per sensibilità propria o per esercizio – di generare, oggi come allora, il suo potere «sentimentale». Scrive Leopardi:

Che bisogno c'è ch'io ricordi l'abboccamento e la separazione di Ettore dalla sposa, e il compianto di questa e di Ecuba e di Elena sopra il cadavere dell'eroe, mercé del quale, *se mi è lecito far parola di me*, non ho finito mai di legger l'Iliade, ch'io non abbia pianto insieme con quelle donne; e soprattutto il divino colloquio di Priamo e di Achille?⁶

In altre parole, obietta Leopardi ai romantici milanesi, chi, leggendo Omero, non ha provato – *fisicamente* – il dolore di Ecuba, ritrovandosi a piangere assieme alle donne troiane? C'è di che capire i redattori della «Biblioteca italiana», che ricevendo la lettera ritennero opportuno non pubblicarla: nel cuore della polemica classico-romantica, un dibattito politico mascherato da diatriba letteraria, il loro giovane corrispondente dichiarava senza mezzi termini di avere sperimentato – come ha scritto Franco D'Intino – «una condizione mentale omerica»,⁷ ridonando a una metafora classicista ormai logora una fisicità tanto letterale da suonare sconveniente. Ma era precisamente col rivitalizzare l'antico tema del muto dialogo per via di libro che Leopardi segnalava la tensione sotterranea che animava il proprio, personalissimo e inattuale, progetto di ritorno all'antico. Il classicismo del Leopardi ventenne non è più fondato – a differenza di quello di Machiavelli, di derivazione umanistica – sulla comune «umanità» che lettore e autori, antichi e moderni, condividono: un sistema di valori culturali, cioè, che consente un dialogo paritario tra esperienze diverse, tra la Firenze del Cinquecento e le «antique corti».⁸ Per Leopardi, all'altezza cronologica del 1818, l'unica possibilità di dialogo con gli antichi – l'unico modo rispettoso di avvicinarli, senza cadere nel pedantismo – consiste nello sperimentare, attraverso la lettura, quel πάθος che la modernità rischia di dissolvere: una questione di sensibilità, dunque, più che di cultura, nella coscienza – come Leopardi stesso scrive nello *Zibaldone*, in preparazione al *Discorso* – che «il cuor nostro non è cangiato ma la mente sola» (*Zib.* 17 [1818]),⁹ ed è dunque possibile, benché complesso, riaccedere a una dimensione 'antica' del sentire.

6. Ivi, pp. 985-986 (corsivo mio).

7. Franco D'INTINO, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 169.

8. Sul mutamento di paradigma storico che interviene fra Rinascimento e Romanticismo si veda l'evocativa analisi di Reinhart KOSELLECK, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, trad. di Keith Tribe, New York, Columbia University Press, 2004, p. 10.

9. Come d'uso negli studi leopardiani, indico nel corpo del testo la pagina del manoscritto originale dello *Zibaldone* seguita dalla data: per il testo, seguò l'ed. critica GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a c. di Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991.

Lo scarto è tuttavia assai più profondo. Il *topos* della lettura come dialogo a cui Machiavelli si richiamava era stato riattivato «nel cuore della moderna cultura del libro, nel cuore del nascente umanesimo»: esso non poteva pertanto prescindere da una centralità del libro – anche nella sua dimensione più strettamente materiale – quale vero e proprio oggetto del desiderio del lettore, e posto al centro di una fitta rete di metafore che ne facevano di volta in volta interlocutore, soggetto parlante o specchio del vero volto di un autore assente.¹⁰ Leopardi vive invece nel cuore della seconda rivoluzione tipografica, un cambiamento epocale nelle modalità di lettura, fruizione e consumo culturale di cui non cessa – nel corso degli anni – di indagare gli effetti.¹¹ Lettore vorace, Leopardi non affetta mai – nemmeno nelle lettere in cui lamenta la penuria (effettiva) di libri a Recanati – il *cliché* del feticismo tattile della pagina: ai suoi occhi, come scriverà nel 1827 nello *Zibaldone*, le innovazioni tecnologiche che hanno accresciuto «l'eleganza, la nitidezza, lo splendore, la magnificenza, il costo e vero pregio e valore delle edizioni» moderne non sono che l'altro volto di uno stile che «peggiora, e divien più vile, più incolto, più εὐτελής, di meno spesa» (*Zib.* 4268-70, 2 aprile 1827).¹² La possibilità stessa dei libri di parlare all'eternità è stata uccisa dall'abbondanza dei libri stessi:

Troppa è la copia dei libri o buoni o cattivi o mediocri che escono ogni giorno, e che per necessità fanno dimenticare quelli del giorno innanzi; sian pure eccellenti. Tutti i posti dell'immortalità in questo genere, sono già occupati. Gli antichi classici, voglio dire, conserveranno quella che hanno acquistata, o almeno è credibile che non morranno così tosto. Ma acquistarla ora, accrescere il numero degl'immortali; oh questo io non credo che sia più possibile. La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (éphémères): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni. Noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi. (ivi)

Soprattutto, per Leopardi, il libro non rappresenta un canale di trasmissione immediata – nel senso, cioè, di priva di mediazione – fra l'antico e il moderno: nel momento in cui il dialogo fra antichi e moderni è affidato al tramite della lettura, esso si ritrova a essere, di per sé, corrotto e viziato. Già nel 1816, tentando per la prima volta di inserirsi nel dibattito in corso tra classicisti e romantici, Leopardi aveva sostenuto come la differenza fra poesia antica e poesia moderna consistesse in un rapporto mediato (e medializzato) con l'esperienza:

10. L. BOLZONI, *Lettura come dialogo con gli autori*, cit., pp. 13-14.

11. Rimando qui a F. D'INTINO, *L'immagine della voce*, cit., e soprattutto a Michael CAESAR, «Mezz'ora di nobiltà»: Leopardi e i suoi lettori, in *Leopardi a Firenze*, a c. di Laura Melosi, Firenze, Olschki, 2002, pp. 461-472.

12. La riflessione viene sviluppata nel LIX dei *Pensieri*: «al tempo nostro, più che va mancando, non posso dire l'uso, ma la memoria delle virtù dello stile, più cresce il nitore delle stampe. Nessun libro classico fu stampato in altri tempi con quella eleganza che oggi si stampano le gazzette, e l'altre ciance politiche, fatte per durare un giorno: ma dell'arte dello scrivere non si conosce più né s'intende appena il nome. E credo che ogni uomo da bene, all'aprire o leggere un libro moderno, senta pietà di quelle carte e di quelle forme di caratteri così terse, adoperate a rappresentar parole sì orride, e pensieri la più parte sì scioperati», in G. LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 639.

Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) [...] che noi non abbiamo mai potuto paraggiare gli antichi [...] perchè essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perchè essi e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie, ed ecco perchè sì pochi sono gli scrittori originali, ed ecco perchè c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni, ed ecco perchè il nostro terreno è fatto sterile e non produce più nulla di nuovo.¹³

Sperimentare un dolore omerico *leggendolo* significa dunque, di per sé, inquinarlo: e l'evocazione dell'antico, la sua voce, potrà darsi solo nella forma spettrale di un πάθος che attraversa le membra e si perde, come una memoria lontana.

2. A questa esperienza dell'antico fuggente e inafferrabile Leopardi dà negli anni, con singolare costanza, un nome preciso, più ancora di quello di Omero: quello di Anacreonte. Come è stato notato, nell'opera di Leopardi Anacreonte appare sempre come l'esempio principe dell'intraducibilità della poesia classica nella sua essenza.¹⁴ Il problema non si pone solo in termini di traduzione interlinguistica, ma riguarda la relazione che il mondo moderno intrattiene con quello classico, in quanto esperienze separate da una frattura cronologica e culturale: Anacreonte, nota Leopardi già nelle prime pagine dello *Zibaldone*, è il più intraducibile dei poeti greci in quanto incarna in sommo grado la «semplicità» degli antichi (*Zib.* 20 [1818]), di contro alla sofisticatezza dei moderni. E tuttavia già nel 1815, nello stendere un *Discorso sopra Mosco*, Leopardi aveva definito Anacreonte «il vero esemplare dell'antica semplicità, sì facile a perdersi e a disparire».¹⁵ Ogni traduzione, prosegue Leopardi, non può che essere, di necessità, una parafrasi: e, tuttavia, «una parafrasi di Anacreonte è un mostro in letteratura. Anacreonte parafrasato è un ridicolo: la sua grazia diviene bassezza, la sua semplicità, affettazione: egli annoia e sazia al secondo istante».¹⁶

Tale specificità rende la lettura di Anacreonte un'esperienza di dissociazione, che un lungo passo dello *Zibaldone* cerca, in modo brancolante, di catturare:

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme

13. GIACOMO LEOPARDI, *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, in ID., *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 942-944: 943.

14. Da FRANCO D'INTINO, *Il gusto dell'altro. La traduzione come esperienza straniera in Leopardi*, in Hospes. *Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès*, a c. di Alberto Folini, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 147-158.

15. GIACOMO LEOPARDI, *Discorso sopra Mosco*, in ID., *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 410-415: 413.

16. Ivi, p. 414.

appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche, quell'arietta per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi. (*Zib.* 30-31 [1818])

La costruzione è asindetica, priva di punti fermi: l'esperienza non è quella di un ponderato e piacevole dialogo con qualcuno che il libro rende momentaneamente presente, ma qualcosa che *eccede* il libro, e la pratica stessa della lettura; è un balenio di alterità che ha luogo nello spazio dell'istante, rendendo impossibile tentarne un'analisi o anche solo individuare una progressione cronologica di quanto è avvenuto. L'alchimia dell'effetto poetico di Anacreonte è inafferrabile, e può essere resa solo per via di negazione («indefinibile») o con locuzioni avverbiali di approssimazione («in certo modo», «v'apre come il respiro», «una certa allegria», «quasi istantanea», «quell'arietta per così dire»).

Anni dopo, un altro passo dello *Zibaldone* confermerà quest'impressione iniziale, sancendo l'impossibilità di uscire da un linguaggio figurato per descrivere lo straniamento che l'esperienza della lettura di Anacreonte sembra portare con sé:

Altrove ho rassomigliato il piacere che reca la lettura di Anacreonte [...] a quello d'un'aura odorifera ec. Aggiungo che siccome questa sensazione lascia gran desiderio e scontentezza, e si vorrebbe richiamarla e non si può; così la lettura di Anacreonte; la quale lascia desiderosissimi, ma rinnovando la lettura, come per perfezionare il piacere [...], niun piacere si prova, anzi non si vede né che cosa l'abbia prodotto da principio, né che ragione ve ne possa essere, né in che cosa esso sia consistito; e più si cerca, più s'esamina, più s'approfonda, men si trova e si scopre, anzi si perde di vista non pur la causa, ma la qualità stessa del piacer provato, ché volendo rimembrarlo, la memoria si confonde; e in somma pensando e cercando, sempre più si diviene incapaci di provar piacere alcuno di quelle odi, e risentirne quell'effetto che se n'è sentito; ed esse sempre più divengono quasi stoppa e s'inaridiscono e istecchiscono fra le mani che le tastano e palpano p. ispecularle. (*Zib.* 3441-42, 16 settembre 1823)

Ancora, l'assenza di punti fermi, l'uso del *climax* e della negazione cercano di dar conto di un'esperienza ineffabile, che la coscienza razionale e la parola sono incapaci di analizzare. La conclusione finisce addirittura per sancire il fallimento di un approccio analitico-razionale al testo. Il piacere derivato da Anacreonte non è il diletto di una lettura fatta di domande da porre all'autore e di risposte da riceverne: è un piacere radicato, invece, nello straniamento e nell'esperienza del sublime. Come si è detto, Leopardi situa questa inafferrabilità di Anacreonte nel quadro di una riflessione sull'incomunicabilità essenziale fra antico e moderno, mondi culturali irrimediabilmente separati l'uno dall'altro. L'idea che l'antico sia perduto, nel mondo delle esplorazioni geografiche e della stampa di massa, è al cuore della speculazione teorica leopardiana negli anni che vanno dal biennio 1816-17 (*Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana*; prima pagina dello *Zibaldone*) a quello 1823-24, a ridosso – cioè – delle *Operette morali*.¹⁷ È un arco cronologico che vede lo stesso

17. «Nessuno ebbe come [Leopardi] una percezione così acuta e così chiara del fenomeno e nessuno, neppure fuori

Leopardi trascorrere «dallo stato antico al moderno»: quella «mutazione totale» occorsa nel 1819 che lo rende «filosofo di professione (di poeta ch'io era)», e che lo porta a rivolgersi alla prosa dopo aver visto la propria «immaginazione [...] sommamente infiacchita [...]». [...] s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata» (*Zib.* 144, 1 luglio 1820). È eloquente, dunque, che gli appunti su Anacreonte vengano registrati all'inizio e alla fine di questa parabola intellettuale, come a sancire un'inattingibilità definitiva della «semplicità» arcaica per il soggetto moderno, al di fuori di ineffabili momenti di grazia.

Al tempo stesso, tuttavia, tali esperienze sono qualcosa che solo la modernità può offrire. Come Leopardi stesso riflette, in un passo dello *Zibaldone* del 1821, gli scrittori antichi – inclusi Omero e Anacreonte – non sono in sé né semplici né naturali né graziosi: è solo la distanza a far sì che il soggetto moderno percepisca l'antico come alterità, investendolo dunque dei crismi dell'esotismo. L'idea stessa dell'antico dipende dunque da una modalità della percezione, e l'antico esiste solo quando viene costruito come altro da sé da chi antico non è più:

Quella grazia che deriva dal semplice, dal naturale ec. [...] a noi in tanto par grazioso, in quanto, atteso i nostri costumi e assuefaz. ec., ci riesce straordinario [...]. Diversa è l'impressione che a noi produce la semplicità degli scrittori greci, v. g. Omero, da quella che produceva ne' contemporanei. A noi par graziosa [...] perchè divisa da' nostri costumi, e naturale. Ai greci contemporanei, appunto perchè naturale, pareva bella, cioè conveniente, perchè conforme alle loro assuefazioni, ma non graziosa, o certo meno che a noi. [...] A molte cose può estendersi questo pensiero. (*Zib.* 1366, 21 luglio 1821)

Invertendo il problema, Leopardi va dunque al cuore dello scacco generato dal moderno concetto di storia, centrando la sua analisi sul soggetto moderno piuttosto che sull'oggetto perduto del suo desiderio: sul lettore, dal nostro punto di vista, rispetto al libro, un tramite indispensabile che tuttavia – ai fini del godimento dell'esperienza estetica – è necessario a un certo punto abbandonare, per godere di un'alterità che si situa, e per Leopardi non può che situarsi, nella dimensione extratestuale.¹⁸ È, questo, uno dei tratti più tenaci del

d'Italia, fece oggetto di tanta insistita riflessione il fatto che fra antico e moderno esistesse una discontinuità tale da situare questi due mondi su versanti opposti e non comunicanti», Mario Andrea RIGONI, *L'estetizzazione dell'antico*, in *Id.*, *Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 9-54: 10.

18. Come ho dimostrato altrove (Fabio CAMILLETTI, *Leopardi's Nymphs: Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Oxford, Legenda, 2013, in particolare cfr. le pp. 39 e 163) l'unico sistema valoriale a cui Leopardi non abdica sostanzialmente mai né mai mette in discussione è quello dell'etica aristocratica, e in particolare l'ideale del gentiluomo definito a partire dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione: nello *Zibaldone*, il nemico principale dell'eleganza (nello scrivere) è sempre identificato nell'«affettazione»; quanto allo stile, esso si affina per mezzo della pratica e dell'assuefazione, ma deve di necessità sfociare in una sprezzante *nonchalance* che nasconda il precedente, laborioso apprendistato. Tale apprendistato coincide con la lettura intensiva e l'apprendimento mnemonico, secondo i paradigmi dell'educazione gesuitica. La riflessione sulla necessità della lettura come palestra di stile attraversa lo *Zibaldone* dall'inizio alla fine e senza flessioni, e in questa sede mi limito a rimandare a un paradigmatico frammento del 21 luglio 1821, che interseca la riflessione leopardiana sulla lettura con il concetto, per lui a questa fase centrale, di «assuefazione»: «La facoltà imitativa è una delle principali parti dell'ingegno umano. L'imparare in gran parte non è che imitare. Ora la facoltà d'imitare non è che una facoltà di attenzione esatta e minuta all'oggetto e sue parti, e una facilità di assuefarsi. Chi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar bene. Esempio mio, che con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi subito l'immaginazione, e a rifarlo ec. Così leggendo un

Leopardi pensatore: il cogliere, cioè, un'apparente *impasse* come fonte di opportunità, e individuare nell'ostacolo un modo obliquo – e dunque potenzialmente più interessante – di raggiungere il proprio obiettivo.

3. Il 25 febbraio 1828 Leopardi invia alla sorella Paolina, da Pisa, una lettera ormai quasi celebre – nella storia dell'epistolografia italiana – quanto quella di Machiavelli a Vettori: «Io sogno sempre di voi altri, dormendo e vegliando: ho qui in Pisa una certa strada deliziosa, che io chiamo *Via delle Rimembranze*; là vo a passeggiare quando voglio sognare a occhi aperti. Vi assicuro che in materia d'immaginazioni, mi pare di esser tornato al mio buon tempo antico».¹⁹ Pochi mesi dopo, all'inizio di maggio, Leopardi scrive – sempre a Paolina – di avere, «dopo due anni, [...] fatto dei versi quest'aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore di una volta».²⁰ Leopardi si riferisce qui, di certo, ad *A Silvia*, composta di getto fra il 19 e il 20 di aprile.

Nello spazio di appena due mesi, e nel narrare di come una specie di regressione anamnesticamente l'abbia portato a un inatteso ritorno alla poesia, Leopardi adopera dunque, e per due volte, il termine 'antico', che nella sua opera è sempre segno di una sotterranea tensione fra storia e memoria. L'antico di Leopardi non è semplicemente l'*Altertums*, segmento determinabile all'interno di una sequenza cronologica: è una tonalità, che investe – in modo, deliberatamente, ambiguo – qualsiasi cosa ricada nella sfera indefinita dell'origine e del 'primitivo', situandosi di conseguenza al di qua di ogni possibile determinazione e verbalizzazione.²¹ Non si tratta, dunque, di un'origine intesa come γωνή – origine archetipica, dinamica e generativa –, ma un'origine nel senso greco di ἀρχή: spazio originario che viene fatto oggetto di un movimento alterno di perdita e di recupero. L'idea dell'antico come ἀρχή fa del passato, più che un oggetto di conoscenza, una modalità percettiva, e dunque riattivabile per mezzo di una strategia di distanziamento fondata sul «sentimento» e la «rimembranza».²² In altre parole, per Leopardi, non l'antico non può darsi se non nella presa di coscienza della sua irrimediabile assenza: ma è la stessa assenza a farsi condizione di possibilità per il suo inaspettato baluginare, in momenti di grazia propiziati dalla memoria.

«Le parole *lontano, antico, e simili*», aveva scritto Leopardi in un appunto dello *Zibaldone* del 1821, «sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse» (*Zib.* 1789, 25 settembre 1821). Di qui l'uso marcatamente polisemico che il termine assume nel testo leopardiano, finendo per dissolvere i contorni fra ontogenesi – l'antico come infanzia dell'umanità²³ – e filogenesi, la sfera, cioè, della memoria

libro in una lingua forestiera, m'assuefacevo subito dentro quella giornata a parlare, anche meco stesso e senza avvedermene, in quella lingua. Or questo non è altro che facoltà d'imitazione, derivante da facilità di assuefazione» (*Zib.* 1364-65).

19. Giacomo LEOPARDI, *Epistolario*, a c. di Franco Brioschi e Patrizia Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, vol. II, p. 1459.

20. Ivi, p. 1480.

21. Su questo punto rimando al mio Fabio CAMILLETTI, *Origine/Primitivo*, in *Lessico leopardiano 2014*, a c. di Novella Bellucci, Franco D'Intino e Stefano Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 107-112.

22. FRANCESCO ERSPAMER, *La creazione del passato. Sulla modernità culturale*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 72.

23. Sulla metafora dell'antico come 'infanzia dell'umanità' ancora valido il profilo storico di Giuseppe COCCHIARA, *Storia*

individuale e dello sviluppo del soggetto. Si tratta di un aspetto già presente nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in cui Leopardi aveva asserito che

quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e il sole e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna; quando ciascun oggetto che vedevamo ci pareva che in certo modo accennando, quasi mostrasse di volerci favellare; quando in nessun luogo soli, interrogavamo le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole, e abbracciavamo sassi e legni, e quasi ingiuriati malmenavamo e quasi benefiziati carezzavamo cose incapaci d'ingiuria e di beneficio [...].²⁴

Il problema sarà dunque come recuperare, per chi è adulto e vive nell'età della tecnica, questa meraviglia infantile e primitiva. Ed è eloquente che la risposta di Leopardi si situi nel segno del paradosso: recuperare l'antico non già *nonostante* il moderno – per via, dunque, di primitivismo e di *revival* – ma *attraverso* il moderno: riaccedere a una grazia che precede, e al tempo stesso *eccede*, il libro, per via di libro.

L'edizione del 1831 dei *Canti*, basata sull'esperienza poetica che si apre proprio nella «*Via delle Rimembranze*», è l'incarnazione più compiuta di questo disegno. Il libro dei *Canti* è concepito per il mercato editoriale, ed è dunque diretto al nuovo pubblico di massa: ma è il titolo stesso a costituire la sfida lanciata da Leopardi alla moderna industria culturale. Le collezioni precedenti in cui Leopardi aveva raggruppato i propri componimenti portavano titoli tecnici come *Canzoni* e *Versi*, che alludevano al genere metrico delle poesie o alla loro natura di composizioni scritte: col recuperare l'idea arcaica e omerica di 'canto' come intreccio di formule di πάθος, la scelta rivoluzionaria di intitolare il libro *Canti* denuncia invece come il libro moderno tenda a un ideale antico, recuperando la dimensione del πάθος che la modernità ha perduta.²⁵ Tale mossa è legata all'esperienza mnestica del 1828-29: come scrive D'Intino, il testo scritto di *A Silvia* è ravvivato dalla memoria della voce di Silvia stessa, di modo che la poesia, benché fissata su carta, può per la prima volta, e propriamente, definirsi «canto».²⁶

Il libro dei *Canti* è il teatro su cui le sopravvivenze dell'antico vengono chiamate a interagire: ma è un antico che si identifica con la memoria individuale, agli occhi di Leopardi sola fonte di vaghezza e, dunque, di effetto poetico. Nell'aprile 1828, mentre compone *A Silvia*, Leopardi pare ritornare, nel definire gli scopi della propria poesia, a quella branca dell'arte della memoria nota come *ars excerpenti*, sviluppatasi in alveo tedesco fra XVII e XVIII secolo e che – per la mediazione e di Joseph Anton Vogel e di Francesco Cancellieri – lo aveva profondamente influenzato negli anni della formazione, forse addirittura ispi-

del folklore in Europa, Torino, Bollati Boringhieri, 2016 (la prima edizione è però del 1952).

24. G. LEOPARDI, *Discorso*, cit., pp. 972-973.

25. Sulla scelta del titolo cfr. Luigi BLASUCCI, *Sul libro dei Canti*, in *Leopardi e il libro nell'età romantica*, a c. di Michael Caesar e Franco D'Intino, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 213-236.

26. F. D'INTINO, *L'immagine della voce*, cit., p. 173.

rando la genesi dell'idea stessa di *Zibaldone*.²⁷ Era stato Cancellieri a identificare lo scopo dell'*ars excerpenti* nella costruzione di un «diario» della propria vita interiore: «Viene così a formarsi a poco a poco la nostra *Vita*, e un *Diario* di tutto ciò, che accade di più interessante a' nostri giorni. Se Dio ci fa la grazia di prolungarli, qual compiacenza di riandare nella nostra *Vecchiaja* le memorie della nostra *Gioventù*, di cui, senza quest'ajuto, appena ci rimarrebbe una languida, e confusa idea!».²⁸ A questo passo Leopardi sembra fare eco in un frammento dello *Zibaldone* steso proprio a ridosso della composizione di *A Silvia*:

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia *vecchiezza* col calore della mia *gioventù*; è di assaporarli in quella età, e provar *qualche reliquia de' miei sentimenti passati*, messa quivi entro, per *conservarla e darle durata*, quasi in deposito; è di comuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade. (*Zib.* 4302, 15 aprile 1828, corsivi miei)

Il libro dei *Canti* che ne deriverà metterà dunque in atto una sopravvivenza dell'antico fatta di leggerezza, dissimulazione e gioco intertestuale, evitando così l'«affettazione» dell'imitazione classicista. Facendosi concretizzazione di una *flânerie* erudita, il libro – dietro l'apparente serenità di piccoli acquarelli campagnoli (*A Silvia, Il sabato del villaggio, La quiete dopo la tempesta*) – potrà innervare con *nonchalance* la dimensione di un pensiero tragicamente radicale, assieme alla densità della riflessione filologica più dotta. I *Canti*, da questo punto di vista, rappresentano il compimento di una riflessione decennale, tenacemente condotta sin dal 1818.

Proprio in quell'anno, del resto – a dicembre –, Leopardi aveva preso a raccogliere frammenti di canti popolari, subito dopo aver tentato di definire gli effetti della poesia di Anacreonte. La ventinovesima pagina dello *Zibaldone* era stata tenuta aperta per aggiunte posteriori, rispettivamente datate all'aprile 1819 e al maggio 1820: Leopardi aveva mirato a raccogliere alcune «Canzonette popolari che si cantavano al mio tempo a Recanati», mostrando così una sorta di interesse proto-etnografico per il folklore.²⁹ Un cortocircuito sotterraneo sembra tuttavia connettere questi stornelli, la sensazione di grazia percepita leggendo Anacreonte e i germi più remoti dei canti pisano-recanatesi. Nella cosiddetta *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, un frammento autobiografico del 1819,³⁰ Leopardi parla di «odi anacreontiche composte da me alla ringhiera sentendo [...] cenare allegramente dal cocchiere intanto che la figlia stava male». ³¹ La figlia del cocchiere è Teresa Fattorini, la probabile ispiratrice di *A Silvia*, la cui morte doveva essere incorporata nel romanzo

27. Sull'*ars excerpenti* si veda Alberto CEVOLINI, *De arte excerpenti. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 113-129. Sull'*ars* e l'opera leopardiana alcune notazioni preliminari sono in Lucia MARINELLI, *Ars memoriae e Ars excerpenti: le alternative del ricordare*, in Maria Gabriella MANSI et al., *I libri di Leopardi*, Napoli, De Rosa, 2000, pp. 131-158.

28. FRANCESCO CANCELLIERI, *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria ed a quelli divenuti smemorati con un'appendice delle biblioteche degli scrittori sopra gli eruditi precoci, la memoria artificiale, l'arte di trascrivere e di notare ed il giuoco degli scacchi*, Roma, Bourlie, 1815, p. 111.

29. Si veda Giovanni Battista BRONZINI, *Leopardi e la poesia popolare dell'Ottocento*, Napoli, De Simone, 1975.

30. Cito da Giacomo LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a c. di Franco D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 45-122.

31. Ivi, p. 87.

autobiografico di cui il *Silvio Sarno* costituisce l'abbozzo: «storia di Teresa da me poco conosciuta e interesse ch'io ne prendeva come di tutti i morti giovani in quello aspettar la morte per me».³²

Nel *Silvio Sarno*, le vicissitudini di Teresa vengono percepite dalla distanza, quella delle finestre del palazzo Leopardi che mediano al soggetto – recluso nello spazio a un tempo fisico e mentale della biblioteca – il mondo esterno. Dall'esperienza autobiografica del 1819 ai canti del 1828-29, la finestra rimane icona persistente nell'opera leopardiana, filtro che mette in comunicazione due sfere altrimenti separate come quella del soggetto maschile, colto, aristocratico e immerso in una cultura scritturale, e quella di un femminino di classe subalterna che ancora appartiene a una cultura orale. Il cripto-romanzo di Teresa è fatto di impressioni frammentarie, e prevalentemente uditive, di un mondo circoscritto al giardino, alla piazzetta e alla casa del cocchiere – un microuniverso che farà da sfondo anche a *La sera del dì di festa* (1820), *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*: «Scena dopo il pranzo affacciandomi alla finestra [...] la porta del cocchiere socchiusa [...] effetti della musica in me sentita nel giardino»;³³ «Canto mattutino di donna allo svegliarmi, canto delle figlie del cocchiere e in particolare di Teresa mentre ch'io leggeva il cimitero della Maddalena»;³⁴ la famiglia a cena, indifferente all'agonia della ragazza.

Al soggetto maschile che legge e scrive fa dunque da contrappunto una figura femminile che canta: la cultura scritturale rappresentata dalle anacreontee, o dal sentimentalismo proto-romantico de *Le Cimetièrre de la Madeleine* (1800-01), romanzo lealista di Jean-Joseph Reignault-Warin, si oppone alla speranza innocente espressa dalla dimensione orale del canto, su cui incombe la tragedia. Questa opposizione si riaffaccia a Pisa, nel 1828, nel comporre *A Silvia. Il canto della fanciulla*, un frammento poetico che si può datare a quell'aprile, descrive un canto femminile che risuona nella strada, e che benché gioioso (o forse proprio per questo) ispira al soggetto disincantato l'immagine delle speranze infrante: «Or, così lieto, | al pensier mio sembri un lamento» (vv. 9-10). Anche in *A Silvia* la finestra appare come un punto di mediazione, in un passo che vede l'intrecciarsi di motivi omerici sotterranei e abilmente occultati, che rimandano – come ha spiegato Gilberto Lonardi – alla Criseide dell'*Iliade* e alla Penelope dell'*Odissea*:³⁵

Io gli studi leggiadri
 Talor lasciando e le sudate carte
 [...]
 d'in su i veroni del paterno ostello
 porgea gli orecchi al suon della tua voce,
 ed alla man veloce
 che percorrea la faticosa tela.
 (vv. 15-16 e 19-22)

32. Ivi, pp. 87-88.

33. Ivi, pp. 54-55.

34. Ivi, p. 92.

35. Gilberto LONARDI, *Loro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 166-169.

Possiamo allora, forse, comprendere meglio perché Leopardi, scrivendo da Pisa alla sorella, parli di *A Silvia* come di «versi veramente all'antica». L'espressione rimanda a una sfera di arcaicità che solo una prospettiva moderna può cogliere. Da un lato, contemplare – o, meglio, ascoltare – Silvia significa accedere a un mondo situato al di fuori della storia, nel quale l'antico sopravvive. Nel *Silvio Sarno*, Leopardi aveva notato come le campagnole tedesche descritte da Goethe nel *Werther* non facevano che ripetere gesti che si potevano reperire, identici, negli antichi: «lettura di Senofonte [...] notato quel luogo delle fanciulle persiane che cavano acqua comparato cogl'inni a Cerere di Callimaco e Omero ec.».³⁶ Dall'altro, il soggetto moderno e storico è condannato a produrre un'opera assolutamente moderna – «all'antica», appunto, ma in alcun modo 'antica' – che si manifesta anzitutto come voce: la memoria di un canto che, udito una volta risuonare nelle «quiete | stanze» di un palazzo nobile (*A Silvia*, vv. 7-8), possa rianimare per virtù di rimembranza le 'stanze' altrimenti inerti di un testo scritto, affidato alla volatilità del mercato.

36. G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, cit., p. 70.

MARIA PIA ELLERO

*Natura, desiderio e virtù tra Filocolo e Decameron
Aristotele e le corti d'amore*

1. La verità – vi prego – sull'amore

La più celebre delle questioni d'amore del *Filocolo* verte su un tema che sembra appassionare il giovane Boccaccio: qual è il rapporto tra amore e felicità? la passione erotica può avere un ruolo nel processo di affinamento spirituale che realizza l'umana perfezione?¹ A questa stessa questione, i lirici del Duecento avevano risposto con diverso grado di articolazione e proponendo soluzioni anche molto differenti: dal crudo scetticismo di Cavalcanti alla visione pericolosamente ambivalente di Dante.² Sono modelli prestigiosi e amatissimi, che Boccaccio, giovane e poi maturo scrittore di argomento erotico, non vuole e non può eludere, e con i quali infatti si confronta in un gioco raffinato e ironico di avvicinamento e presa di distanza.³

Per rispondere alla domanda di Caleon («Graziosa reina, io disidero di sapere se a ciascuno uomo, a bene essere di se medesimo, si dee innamorare o no»⁴), la regina Fiammetta utilizza strumenti specialistici, inadatti al gioco aristocratico che lei e i suoi compagni stanno facendo, e dei quali sente di doversi scusare in anticipo. Infatti, quando distingue tre forme d'amore – l'onesto, quello per diletto e quello per utile – la regina segue uno schema aristotelico.⁵ Come ha mostrato Francesco Bruni, la triplice partizione deriva dall'ottavo libro della *Nicomachea*, dedicato all'amicizia (la *philia*),⁶ Fiammetta però la riempie di contenuti suoi, diversi da quelli tratteggiati dal filosofo. Per lei, l'amore onesto non è l'amore elettivo dei buoni, fondato sulla virtù e simile a essa, ma un appetito innato che congiunge il mondo a Dio e mantiene in essere l'universo naturale. Sul piano dei rapporti tra gli uomini, il suo riflesso è multiforme: consiste da un lato nell'amore coniugale, che tutela

1. Per questa interpretazione rinvio a Luigi SURDICH, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 24.

2. Penso a *Purg.* XVII 104-105, dove l'amore è il principio di ogni male e di ogni bene.

3. Parafraso quanto osserva Kurt Flasch (*Poesia dopo la peste. Saggio su Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 18), a proposito del titolo *Decameron*.

4. Giovanni BOCCACCIO, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere*, dirette da Vittore Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967, IV 44, 16.

5. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, IV 44, 3-7: «[...] amore è di tre maniere [...]. La prima delle quali tre si chiama amore onesto: questo è il buono e il diritto e il leale amore, il quale da tutti abitualmente dee esser preso. [...] Il secondo è chiamato amore per diletto, e questo è quello al quale noi siamo suggestti. [...] Il terzo è amore per utilità: di questo è il mondo più che d'altro ripieno».

6. Si veda Francesco BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 131-135. Apparteneva a Boccaccio, fin dagli anni napoletani, un codice contenente l'*Ethica* con il commento di Tommaso, oggi conservato all'Ambrosiana; per una sua descrizione cfr. Anna Maria CESARI, *L'Etica di Aristotele del codice Ambrosiano A 204 inf.: un autografo del Boccaccio*, in «Archivio Storico Lombardo», XCIII-XCIV (1968), pp. 69-100; Susanna BARSELLA, *I «marginalia» di Boccaccio all'Etica Nicomachea di Aristotele (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 Inf.)*, in *Boccaccio in America*, a c. di Elsa Filosa e Michael Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 143-155; Marco CURSI, *Giovanni Boccaccio – Autografi*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a c. di Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti, Roma, Salerno editrice, 2013, pp. 47-53: 52-53.

giuridicamente la prole e consolida la cellula sociale minima, dall'altro nella concordia civile, grazie alla quale le istituzioni si conservano in stato.⁷ La *philia* per diletto, invece, che secondo Aristotele è dettata da prerogative transitorie degli individui ed è perciò imperfetta e instabile, coincide senza residui con l'amore cortese. Questo è il sentimento sul quale Caleon si interroga e al quale anche Fiammetta si dichiara soggetta. Dell'amore per utile, infine, non mette conto neppure parlare, essendo questo più «odio che amore».⁸

L'identificazione tra amore cortese e *philia* per diletto raccoglie probabilmente un suggerimento dello stesso Aristotele, che aveva associato questo genere di amicizia all'amore erotico.⁹ Fiammetta lo definisce mettendo insieme un buon numero di *topoi* fondativi della lirica duecentesca: la psicologia dell'innamoramento scandita nei due momenti della *visio* e della *cogitatio*, il ruolo della memoria, la doppia localizzazione della passione nel cuore e nella mente, l'indicazione 'sociologica' dell'ozio, che esclude dal vero amore i *laboratores*: «Noi vogliamo che tu sappi che questo amore niun'altra cosa è che una *inrazionabile* volontà, nata da una passione venuta nel cuore per libidinoso piacere che agli occhi è apparito, nutricato per ozio da memoria e da pensieri nelle folli menti».¹⁰ Il giudizio di valore sulla passione erotica e sul suo ruolo nella piena realizzazione della *humanitas* però è rovesciato: non si tratta di amore fino, ma, per definizione, di una *folhor*, che non accompagna gli innamorati verso l'umana perfezione, ma li rende nemici di se stessi e della propria natura razionale: «Il giudizio degli innamorati è falso, però che il lume degli occhi della mente hanno perduto, e da loro la ragione come loro nemica hanno cacciata».¹¹ Privando gli amanti della facoltà di giudicare secondo ragione, la passione erotica li priva anche di ciò che è il proprio della *humanitas*: la libertà del volere e l'agire morale. Perciò nessuno, «che virtuosa vita disideri di seguire», dovrebbe sottomettersi a un sentimento simile, «però che egli è d'onore privato, [...] destatore di vizii, [...] indegno occupatore dell'altrui libertà».¹²

Più tardi, in anni più vicini al *Decameron*, la lunga glossa a *Teseida*, VII 50 rimanderà chi volesse 'vedere' come «si generi in noi» l'amore alla canzone teorica di Cavalcanti e alle «chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo», un commento pieno di richiami alla tradizione scientifica, da medico e filosofo naturale qual era il suo autore.¹³ L'accenno a

7. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, IV 44, 4-5: «Questo il sommo e primo creatore tiene lui alle sue creature congiunto, e loro a lui congiunge. Per questo i cieli, il mondo, i reami, le provincie e le città permangono in istato. Per questo meritiamo noi di divenire etterni possessori de' celestiali regni».

8. Ivi, IV 44, 7.

9. Cfr. F. BRUNI, *Boccaccio*, cit., p. 135. Si veda ARISTOTELIS *Ethicorum libri*, in S. THOMAE DE AQUINO *Sententia libri Ethicorum*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, in *Opera Omnia iussu Leonis XIII edita*, t. XLVII, Romae, ad Sanctae Sabinae, 1969, p. 448: «Et amativi autem iuvenes, secundum passionem enim et propter delectationem, propter quod multum amativi [...]». D'ora in poi *Ethicorum libri*; i corsivi sono sempre aggiunti.

10. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, IV 46, 3.

11. Ivi, IV 46, 1.

12. Ivi, IV 44, 8. Boccaccio riutilizza le categorie aristoteliche anche nelle *Esposizioni sopra la Comedia*, cfr. Paolo FALZONE, *La chiosa di Boccaccio a Inf. II 61: «l'amico mio, e non de la ventura»*, in *Leggere Dante*, a c. di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 259-271.

13. Giovanni BOCCACCIO, *Glosse al Teseida*, a c. di Alberto Limentani, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, Milano, Mondadori, 1964, p. 464; il corsivo è mio. Secondo Quaglio (*Prima fortuna della glossa garbiana a 'Donna me prega' del Cavalcanti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXI (1964), pp. 336-368: 349), il rapido accenno della glossa al *Teseida* testimonierebbe che negli anni '40 Boccaccio, pur avendoli a disposizione, conosce solo superficialmente la canzone ca-

«Donna me prega» fa parte di una lunga esegesi della casa di Venere, un'allegoria contenuta nel settimo canto del poema. La dea rappresenta l'appetito concupiscibile ed è duplice: è «ciascun onesto e licito disiderio, sì come è il disiderare d'aver moglie per aver figliuoli, e simili a questo», ed è anche «quella per la quale ogni lascivia è disiderata, e che volgarmente è chiamata dea d'amore». ¹⁴ Ancora all'altezza cronologica delle Glosse al *Teseida*, onesto è l'appetito riproduttivo, comunicato dalla natura in vista della conservazione della specie, non è pertinente invece il tema aristotelico dell'amore elettivo, fondato sulla virtù. A differenza che nel *Filocolo*, non c'è un riferimento esplicito all'amore per diletto, ma la passione ispirata dalla Venere lasciva ha le caratteristiche cortesi attribuite a questo genere d'affezione già nel romanzo giovanile.

Per illustrare l'affollata galleria di luoghi comuni associati a Venere pandemia, Boccaccio mette in gioco un repertorio vario e tradizionale: libri di medicina, erbari, accenni alla psicologia scolastico-aristotelica, motivi della grande lirica duecentesca. I fenomeni dell'appetito concupiscibile sono esaminati prima in rapporto ai temperamenti, alle complessioni fisiche, alle virtù delle erbe, poi, con passaggio dal piano oggettivo dei desideri naturali a quello soggettivo degli appetiti individuali, alla luce dei processi della mente, con il suo carico di speranze e paure, ai meccanismi della memoria, a quelli corrotti dell'estimativa. L'interazione tra filosofia naturale e tema d'amore – la stessa di «Donna me prega» – assume un senso diverso che nel trattato in versi cavalcantiano. Per Cavalcanti, indagare la passione erotica con gli strumenti della filosofia naturale significava sottrarla alla prospettiva morale della *reprobatio* guittoniana; ¹⁵ Boccaccio, invece, utilizza gli stessi strumenti teorici in funzione di una *reprobatio* di quel genere di desiderio che eccede la misura e la forma stabilite dalla natura per i suoi fini biologici. La lirica volgare precedente poteva così essere guardata a distanza e senza eccessiva partecipazione, in quanto riconducibile a un desiderio erotico per definizione vizioso o, se «onestissimo» come quello cantato nella *Vita nuova*, inappropriato ai doveri di un intellettuale. ¹⁶ Non era forse Cavalcanti il primo a riconoscere che proprio nell'eccesso consiste l'essenza dell'amore («L'essere è quando lo voler è tanto

valcantiana e il suo commento, mentre è certo che attinge a essi per le sue opere più mature (*Genealogiae ed Esposizioni*). Branca (*Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 3-197, p. 32), tuttavia, considera non decisive le osservazioni di Quaglio, segnalando riprese cavalcantiane nelle *Rime* del periodo napoletano. Di parere analogo Luigi SURDICH, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, pp. 178-179. La questione è ricostruita da Ilaria TUFANO, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, in «La Cultura», XXXVIII (2000), pp. 401-424.

14. G. BOCCACCIO, Glosse al *Teseida*, p. 463. Per il tema della doppia Venere nelle opere giovanili e nelle *Genealogiae* rimando a Robert HOLLANDER, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977; David LUMMUS, *Boccaccio's Three Venuses: On the Convergence of Celestial and Transgressive Love in the Genealogie Deorum Gentilium Libri*, in «Medievalia et Humanistica», 37 (2011), pp. 65-88.

15. Per questa interpretazione si veda Giorgio INGLESE, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 5. L'impostazione naturalistica, programmatica in «Donna me prega», è coerente con il determinismo psicologico di Cavalcanti. Sull'irrilevanza morale dell'amore, non controllabile dalla ragione e perciò non imputabile alla responsabilità dei singoli, nella grande canzone cavalcantiana, cfr. Gennaro SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella, 2008, p. 115.

16. Cfr. Giovanni BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a c. di Luigi SASSO, Milano, Garzanti, 1995, I redazione, pp. 37-38: «[...] onestissimo fu questo amore, né mai apparve, o per isguardo o per parola o per cenno, alcuno libidinoso appetito né nello amante né nella cosa amata [...]. Se tanto amore e sì lungo poté il cibo, i sonni e ciascuna altra quiete impedire, quanto si dee potere estimare lui essere stato avversario agli sacri studii e allo 'ngegno?».

| *ch'oltra misura di natura torna*) e che esso comporta una lesione della facoltà di giudicare («for di salute giudicar mantene»)?¹⁷ Un difetto di giudizio che, nell'ottica della nostra glossa, ci impedisce di valutare lo stimolo erotico per quello che è: un desiderio funzionale alla generazione, niente di più e niente di meno.

Motivi tipicamente cavalcantiani affiorano anche nell'*Elegia di madonna Fiammetta*, dove sono però inquadrati in una diversa cornice intertestuale.¹⁸ Stavolta il supporto teorico implicato nella concettualizzazione dell'amore non è l'etica di Aristotele, ma l'impianto stoiceggiante delle tragedie di Seneca.¹⁹ I prelievi di Boccaccio si concentrano su temi, come la teoria degli stadi preliminari della passione,²⁰ il conflitto tra *furor* e *bona mens*, il motivo della virtù morale come adeguamento alla misura dei bisogni naturali, da riscrivere in chiave anticortese e antistilnovistica.

Il libretto comincia come la *Vita nuova*, con la scena della 'prima veduta', il passaggio dalla *visio* alla *cogitatio*, lo stato di astrazione dalla realtà della donna innamorata, il motivo tipicamente dantesco della cameretta, dove si consumano prevalentemente le malinconie della protagonista.²¹ Nel «libello» di Dante, l'amore è una potenza tirannica che priva l'innamorato della signoria di sé, ma la virtù di Beatrice non permette che esso faccia agire il poeta in modo contrario alla ragione.²² Il passaggio dalla libertà alla costrizione del volere può essere così rovesciato in un'esperienza di *ascensus* e di perfezionamento interiore. Nell'*Elegia*, invece, la servitù dell'arbitrio apre un percorso discendente senza riscatto (se non nella scrittura del «libretto») e non privo di connotazioni infernali.²³ Tra desiderio e ragione nessuna mediazione è possibile, sia perché la signoria dell'amore «suole insieme

17. Guido CAVALCANTI, *Rime*, a c. di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, XXVII, 44-45 e 32.

18. Sull'intertestualità cavalcantiana della *Fiammetta*, cfr. il bel saggio di I. TUFANO, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, cit.

19. Boccaccio distingue l'autore delle tragedie da quello degli scritti filosofici (cfr. Paget TOYNBEE, *Ricerche e note dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 59-67); tuttavia, nelle citazioni della *Fiammetta*, lo stoicismo senecano è fortemente implicato. Sulla ricezione trecentesca delle tragedie di Seneca e sul caso dell'*Elegia* in particolare, mi limito a indicare due soli lavori, ai quali rimando anche per la bibliografia progressa: Erminia ARDISSINO, *Giovanni del Virgilio e le tragedie di Seneca*, in Margarita amicorum. *Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a c. di Fabio Forner, Carla Maria Monti, Paul Gerhard Schmidt, Milano, Vita e Pensiero, 2005, vol. I, pp. 40-61; L. SURDICH, *La cornice d'amore*, cit., pp. 174-177.

20. Pur ammettendo che le passioni nascono come moti psichici involontari, con la teoria degli stadi preliminari, Seneca individua un secondo e decisivo momento, durante il quale la ragione dà o non dà il suo assenso all'impulso emotivo. Boccaccio allude a questo tema in chiave anticortese, realizzando un eclettico compromesso tra determinismo psicologico e libertà morale. Sebbene irrazionale, l'amore non è ineludibile nei suoi stadi preliminari, ma, una volta insediatosi nell'anima, esso la priva della facoltà di scelta.

21. Per il rapporto intertestuale con la *Vita nuova* si veda Carlo DELCORNIO, *Note sui dantismi nell'«Elegia di madonna Fiammetta»*, in «Studi sul Boccaccio», XI (1979), pp. 253-294.

22. Dante ALIGHIERI, *Vita nuova*, a c. di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009, I, 10: «E avvegna che la sua imagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione»; il corsivo è aggiunto.

23. Giovanni BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, a c. di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere*, cit., vol. V, Milano, Mondadori, 1994, VI 14, 8: «Perché ad una ad una l'infernali pene mi fatico io di raccontare, con ciò sia cosa che in me maggiore pena tutta insieme si truova, che in quelle in diviso o congiunte non sono?». Per la divergenza degli esiti dell'amore rispetto al modello della *Vita nuova*, cfr. L. SURDICH, *La cornice d'amore*, cit., p. 169; Annelise M. BRODY, *An Experiment in the Healing Power of Literature* (Elegia di madonna Fiammetta), in *Boccaccio. A Critical Guide to the Complete Works*, ed. by Victoria Kirkham, Michael Sherberg, Janet Levarie Smarr, London and Chicago, The University of Chicago Press, 2013, pp. 173-182: 177.

con la libertà il *conoscimento* occupare» – e qui Boccaccio gioca contro Dante un motivo tipicamente cavalcantiano – sia perché un desiderio conforme a ragione è anche un desiderio circoscritto a quanto la natura richiede e dunque è estraneo – per definizione – alle convenzioni cortesi e stilnovistiche. Lo ricorda a Fiammetta la nutrice, in una scena che in parte traduce in parte parafrasa un lungo segmento del primo atto della *Phaedra*:

Ora non veggiamo noi *Venere santissima* abitare nelle piccole case, *sovenente solamente e utile al necessario nostro procreamento*? Certo sì. Ma questi, il quale per furore Amore è chiamato, sempre le dissolute cose appetendo, non altrove s'accosta che alla seconda fortuna. Questi, schifo così de' cibi alla natura bastevoli come de' vestimenti, i dilicati e risplendenti persuade, e con quelli mescola i suoi veleni, occupando l'anime cattivelle; per che costui, così volentieri agli alti palagi colente, nelle povere case rade volte si vede o non giamai.²⁴

Il desiderio virtuoso è ancora quello che si restringe alla soddisfazione dell'appetito riproduttivo («sovenente solamente e utile al necessario nostro procreamento») e che si realizza nell'istituzione matrimoniale. La nutrice lo attribuisce all'«umile popolo dagli affetti sani» e gli fa abitare le «piccole case». L'amore adulterino e cortesemente atteggiato di Fiammetta invece non è che una passione insana, un *furor* che sdegna quanto basta alla natura e al suo ordine razionale.²⁵ È l'amore dei ricchi e dei potenti, abituati a potere ciò che vogliono e perciò a volere ciò che non possono («quello che non può chi molto può desidera di potere»)²⁶.

Questa volta è Seneca a essere ricontestualizzato e riscritto in chiave anticortese, se non specificamente anticavalcantiana. L'idea che i desideri dei rustici si esauriscano con la soddisfazione dell'appetito naturale attraversa, ma con connotazioni di valore inverse, il *De amore* di Andrea Cappellano, la canzone di Cavalcanti e la glossa garbiana.²⁷ Per Guido, l'amore degli spiriti gentili consiste nel desiderio dell'arduo e del difficile. Non è un impulso della concupiscenza, che cerca il piacere in sé, ma dell'appetito irascibile, che vuole riportare vittoria sugli ostacoli interposti tra il desiderio e i suoi oggetti.²⁸ Per questa ragione, l'amore propriamente detto «'n gente di valor lo più si trova» e a suscitarlo non sono le bellezze «selvage», le donne rustiche che la tradizione lirica vuole più disponibili all'amo-

24. G. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, I 15, 3-4.

25. Per contro, una delle ragioni che secondo Andrea Cappellano rende impossibile l'amore tra i coniugi è la sua esclusiva finalità riproduttiva; ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a c. di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980, I, XVII, 110: «[...] quidquid solatii ab ipsis coniugatis ultra prolis affectionem vel debiti solutionem alterna vice porrigitur, crimine carere non potest [...]».

26. G. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, I 15, 5.

27. ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, I, XI, 1: «Dicimus enim vix contingere posse quod agricolae in amoris inveniantur curia militare, sed naturaliter sicut equus et mulus ad Veneris opera promoventur, quemadmodum impetus eis naturae demonstrat»; cfr. inoltre DINO DEL GARBO, *Glossa a Donna me prega*, in Enrico FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il melangolo, 1999, pp. 86-174: 120.

28. L'amore-passione è «[...] una scuritate | la qual da Marte – vene, e fa demora» (G. CAVALCANTI, *Rime*, XXVII, 17-18), deriva cioè dall'appetito irascibile, che guarda al bene arduo, secondo un suggerimento di THOMAS DE AQUINO *Summa Theologiae*, Milano, Edizioni Paoline, 1988, I IIae, q. 23, a. 1: «[...] bonum vel malum, secundum quod habet rationem ardui vel difficilis, est obiectum irascibilis». Fortissimo e ancora in parte da indagare è il rapporto tra amore e ira nella *Fiammetta*, cfr. per primi sondaggi: L. SURDICH, *La cornice di amore*, cit., p. 182; I. TUFANO, *La Fiammetta di Boccaccio: una lettura cavalcantiana*, cit., pp. 418-422.

re erotico.²⁹ Per questo anche si accompagna così spesso alle altre emozioni che nascono dall'appetito irascibile – al timore di fallire, all'ira –, come Fiammetta sa bene.

Il tema della passione erotica come infrazione dei «patti di natura» ritorna in un passaggio dell'*Elegia* costruito come un centone di citazioni senecane:

Deh, ora m'avesse Idio donata a cotale mondo [delle origini], la gente del quale, *di poco contenta e di niente temente, sola selvatica libidine conosceva!* [...] Oimè! che l'empio furore del guadagnare, e la strabocchevole ira, e quelle menti le quali *la molesta libidine di sé accese, ruppero li primi patti così santi*, così agevoli a sostenere, *dati dalla natura alle sue genti*.³⁰

Il passaggio dalla libidine «selvatica» dello stato di natura a una libidine «molesta», che eccede la misura e gli obiettivi del desiderio naturale, accompagna la generale corruzione dell'umanità originaria. Le perturbazioni dell'anima sono tra i suoi effetti più rovinosi e, se chi vive secondo natura è al riparo dagli stimoli contrastanti del desiderio e della paura («di poco contenta e di niente temente»), niente è più lontano dell'anima degli innamorati dalla felice indifferenza dell'umanità primitiva: l'incostanza di Fiammetta, agitata da paura e speranza, è infatti il tema centrale dell'*Elegia*.³¹ Le passioni del resto sono donate dalla fortuna ed espongono l'amante al suo arbitrio:

Ma io, ancora nuova, te [fortuna], delle passioni dell'anima donatrice, non sapendo che tanta parte avessi nelli regni d'Amore, come volesti, m'innamorai, e quello giovane amai, il quale *tu sola, e altri no*, parasti davanti agli occhi miei [...]. I tuoi ingegni, per adietro rotti col nostro senno, si risarcirono per altra via [...]. Dunque *al tuo contrasto niente valse il senno nostro*.³²

Sottrarsi al potere della fortuna per industria e ingegno è impossibile. Il solo modo per limitarne i danni è non salire sulla sua ruota, ossia non cercare i suoi doni, misurando i propri desideri con quanto la natura richiede, come farebbero un saggio stoico e un buon cristiano.

2. Un «lettore creativo»

Nel *Decameron*, questo caleidoscopio di temi e di fonti si ricompone in forme nuove. Il giudizio negativo associato all'amore per utile rimane (penso, per fare solo qualche rapido

29. G. CAVALCANTI, *Rime*, XXVII, 60-61: «Non già selvagge – le bieltà son dardo, | che tal volere – per temere – è sperto»; sulla relazione tra gli appetiti irascibile e concupiscibile nella canzone cavalcantiana rimando a G. INGLESE, *L'intelletto e l'amore*, cit., pp. 6, 18-19 e 41; Bruno NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1983, pp. 9-79: 30 e 33.

30. G. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, V 30, 23-24. Si tratta di un calco dal dialogo tra Ippolito e la nutrice nel primo atto della *Fedra* (I, 540-544): «Rupere foedus impius lucri furor | et ira praeceps quaque succensas agit | libido mentes; venit imperii sitis, | cruentum facinus, praeda maiori minor: | pro iure vires esse».

31. Si veda del resto G. CAVALCANTI, *Rime*, XXVII, 46-47: «Move cangiando – color, riso in pianto, | e la figura – con paura – storna».

32. G. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, V 25, 6 e 10-12.

esempio, alle novelle VIII 1 e 2, III 8), ma la distinzione tra amore per diletto e amore onesto diventa più opaca e più sfumata.³³ Il problema ora è concettualizzato altrimenti, con nuove categorie che mirano soprattutto a riformulare il rapporto tra amore e libertà morale e comportano un parziale aggiustamento del contenuto concettuale dell'amore onesto.³⁴

Le giornate quarta e quinta ricollocano il tema erotico al centro del libro, dopo l'annuncio del proemio³⁵ e il lento avvicinarsi all'argomento delle prime tre giornate. Il compito di dare a questo gruppo di storie la forma di un nucleo narrativo coerente spetta a Fiammetta, che apre e chiude il ciclo facendo risuonare prima in chiave tragica (*Decameron*, IV 1) poi in chiave comica (*Decameron*, V 9) le stesse note e serrando le fila di un ragionamento che deriva le sue premesse dall'introduzione alla quarta giornata, dove la voce d'autore risponde alle accuse di filoginia e racconta l'*exemplum* delle donne papere.

Tutti gli amori felici della giornata successiva sono amori matrimoniali. I protagonisti di queste vicende, di solito giovani, tendono a dare alle loro pulsioni una forma istituzionalizzata e socialmente accettabile. Perfino in una novella che riscrive in modo impertinente un *exemplum* preso di peso dai manuali per predicatori, come quella di Nastagio degli Onesti, il protagonista fa rispondere all'amata, che gli si offre fuori dal matrimonio, che «con onor di lei voleva il suo piacere, e questo era sposandola per moglie» (*Decameron*, V 8, 42).³⁶ Racconti come questo valorizzano un genere d'amore che tende a combaciare con l'amore onesto delle opere giovanili, una pulsione utile a preservare l'ordine della natura e il mondo civile delle istituzioni, e perciò ben incanalata nell'alveo tracciato dall'appetito naturale. Ma nel ciclo che il *Decameron* dedica all'amore, il conformarsi dell'*eros* agli obiettivi prescritti dall'appetito innato non è la sola marca del desiderio virtuoso e forse neppure la principale.

Il desiderio naturale è il tema dell'introduzione alla quarta giornata, ma la funzione di parametro e di pietra di paragone dell'amore onesto che Boccaccio gli attribuisce nelle opere precedenti rifluisce sullo sfondo. A occupare l'attenzione del narratore di primo grado è il carattere necessario – e perciò eticamente neutro – delle pulsioni naturali, che impone a tutti, e in particolare ai giovani, di essere catturati dalla concupiscenza. Lo impara a proprie spese Filippo Balducci nella novella delle papere, lo dice il narratore di primo grado per difendersi dall'accusa di «compiacere alle donne» (*Decameron*, IV Introduzione, 34), lo sa Ghismonda, che ricorda al padre di «aver generato figliuola di carne e non di pietra o di ferro» e dunque soggetta alle leggi del «concupiscibile disidero» (*Decameron*,

33. F. BRUNI, *Boccaccio*, cit., p. 245.

34. Vede invece una sostanziale continuità rispetto alle opere giovanili Francesco BAUSI, *Leggere il Decameron*, Bologna, il Mulino, 2017.

35. Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, Proemio, 14: «Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno». D'ora in poi *Decameron*; i corsivi sono sempre miei.

36. *L'exemplum*, attestato nei *Flores* di Elinando (*PL* CCXII, 754), poi ripreso da Vincenzo di Beauvais e tradotto dal Passavanti, racconta di una caccia soprannaturale, apparsa a un povero carbonaio: un cavaliere insegue una donna nuda, la uccide a pugnalate, la getta nella fossa del carbone. Il carbonaio racconta la visione al suo signore, al quale il cavaliere, riapparso nello stesso luogo, spiega di stare scontando, insieme alla sua donna, la pena purgatoriale per l'adulterio commesso in vita; cfr. Cesare SEGRE, *La novella di Nastagio degli Onesti* (Dec. V VIII): *i due tempi della visione*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 87-96.

IV 1, 34-35). Ma per quanto potenti e ineludibili, le forze d'amore non sono cogenti e non privano l'uomo di ciò che gli è *proprium*. Opporsi alle leggi di natura è inutile e spesso dannoso,³⁷ della passione però è possibile fare un esercizio moderato e ciò accade non solo (e non tanto) quando le pulsioni sessuali obbediscono ai mandati dell'istinto riproduttivo, ma anche (e soprattutto) quando si ama «ex electione».

È Fiammetta a incaricarsi di dimostrare questo assunto nella novella che apre la quarta giornata, la prima, nel *Decameron*, in cui l'amore è interpretato come passione e non come una semplice pulsione naturale.³⁸ La storia è un'affascinante vicenda d'amore irregolare e clandestino. Vedova e ancora giovane, Ghismonda si innamora di un valletto del padre: Guiscardo, bello e valoroso, ma appartenente a una classe sociale inferiore alla sua. Avendo sorpreso i due amanti, il padre di lei, Tancredi, fa catturare e uccidere Guiscardo, sceglie invece di affrontare direttamente la figlia, nella speranza che la ragazza trovi le parole per allontanare da sé la punizione attesa. Ghismonda però «non come dolente femina o ripresa del suo fallo, ma come non curante e valorosa» (*Decameron*, IV 1, 31) difende «con vere ragioni» la propria condotta, rispondendo punto per punto alle accuse del padre. Se ha amato Guiscardo non è a causa della sua «feminile fragilità», non è dunque per un vizio di volontà o di fermezza, ma per «la virtù di lui» e per la poca sollecitudine del padre nel rimaritarla, per l'arroganza di Tancredi nello sfidare le leggi di natura.³⁹ Il suo monologo è un intarsio raffinato di modelli diversi ma coerenti, il palinsesto di un «lettore creativo»,⁴⁰ che non esita a far dialogare a distanza le proprie fonti. A ricostruirne la densa intertestualità, appare chiaro che Boccaccio non doveva averlo pensato come il pezzo di bravura retorica, un po' allogenico rispetto al tessuto narrativo della novella, che i lettori del *Decameron* vedono di solito, ma come un passaggio necessario a fissare lo snodo teorico affidato a *Decameron*, IV 1 e a dare alle giornate quarta e quinta il senso e la funzione di una filosofia dell'amore 'per laici'.⁴¹

37. *Decameron*, IV Introduzione, 41: «gli altri e io, che v'amiamo, naturalmente operiamo; alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppo gran forze bisognano, e spesse volte non solamente invano ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano».

38. Confronta Carlo MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. II, *Il Trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'Umanesimo*, diretta da Carlo Muscetta e Achille Tartaro, Bari, Laterza, 1972, t. II, pp. 3-366: 221.

39. Dell'ampia bibliografia sulla novella, mi limito a indicare i contributi dei quali ho tenuto conto a diverso titolo in queste pagine: Giovanni GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, G. B. Petrini, 1958, pp. 95-138; Hans Jörg NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München, W. Fink Verlag, 1969, pp. 52-75; Vittorio Russo, «*Con le muse in parnaso*». *Tre studi sul Decameron*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 11-88; Michelangelo PICONE, *Dal lai alla novella: il caso di Ghismonda (Decameron, IV 1)*, in «*Filologia e critica*», XVI (1991), pp. 325-343; Gustav GÜNTERT, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademezum per il lettore del Decameron*, Modena, Mucchi, 1997, pp. 141-171; Lucia BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 116-133.

40. Rinvio al titolo del libro di Lina BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, dedicato alla rappresentazione letteraria dell'atto della lettura nel Cinquecento, alla complessa interazione tra memoria e invenzione, tradizione e creazione del nuovo. I saggi che vi sono raccolti mettono in luce come «il lettore, e il lettore/scrittore in primo luogo, collabori col testo che legge, facendone emergere aspetti insospettati, prospettive (e conseguenze) spesso imprevedibili» (p. 6).

41. Mi riferisco alla felice formulazione di Ruedi IMBACH, *Laien in der Philosophie des Mittelalters. Hinweise und Anregungen zu einem vernachlässigten Thema*, Amsterdam, Verlag B.R. Gruner, 1989, p. 100; ma si vedano anche IDEM, *Dante, la philosophie et les laïcs. Initiations à la philosophie médiévale I*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 52 e Alain DE LIBERA, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, pp. 12-13. Secondo Imbach, l'emergere di una filosofia destinata ai

Pur non potendo sottrarsi alle leggi del desiderio naturale, la ragazza non sceglie a caso il suo amante: «Guiscardo non per accidente tolsi, [...] ma con diliberato consiglio elesi innanzi a ogni altro e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi e con savia perseveranza di me e di lui lungamente goduta sono del mio disio» (*Decameron*, IV 1, 37). La scansione ternaria della passione per Guiscardo – dall'innamoramento al desiderio, al godimento dell'amato – fa interagire due modelli testuali diversi e di per sé non immediatamente collegati: da un lato una delle *quaestiones de amore* della *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino, che già Dante aveva tenuto presente nel diciottesimo canto del *Purgatorio*;⁴² dall'altro, un passaggio della *Nicomachea* sulle azioni virtuose. Vediamo subito la prima di queste fonti:

Nam appetitivus motus circulo agitur [...]: appetibile enim movet appetitum, faciens se quodammodo in eius intentione; et appetitus tendit in appetibile realiter consequendum, ut sit ibi finis motus, ubi fuit principium. Prima ergo immutatio appetitus ab appetibili vocatur *amor*, qui nihil est aliud quam complacentia appetibilis; et ex hac complacentia sequitur motus in appetibile, qui est *desiderium*; et ultimo quies, quae est *gaudium*.⁴³

Tommaso vede l'amore come il primo momento di un processo dinamico, un movimento in tre tempi che nasce dall'apprensione di un bene, ce lo fa desiderare, si placa nell'unione con la cosa desiderata. Il circolo appetitivo della *Summa Theologiae* sembra rientrare tra gli automatismi della memoria interdiscorsiva di Boccaccio, quasi un modo inconsapevole e obbligato di pensare la dinamica del desiderio. Riemerge infatti poche pagine più avanti, nella settima novella della quarta giornata, con i tre momenti dell'*amor*, *desiderium* e *gaudium* ben riconoscibili: «Ricevutolo dunque in sé col piacevole aspetto del giovane che l'amava, [...] forte desiderando [...], avvenne che [...] insieme a' piacer comuni si congiunsono» (*Decameron*, IV 7, 7-9). Col rigore e il puntiglio di un 'loico' però, Ghismonda ne collega tutte le fasi emotive a un'attività razionale.⁴⁴ Ed è qui che, dietro il

laici rappresenta uno degli elementi di novità più rilevanti nel sistema culturale del Trecento. Non si tratta di una versione divulgativa della filosofia universitaria, ma di una cultura filosofica autonoma, che ha il suo campo di indagine privilegiato nella filosofia morale.

42. Ho discusso il riuso di questa fonte nei due testi in un'altra sede, alla quale rimando per ulteriori considerazioni: *Libertà e necessità nel Decameron*. Lisa, *Ghismonda e le papere di Filippo Balducci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXII (2015), pp. 390-413.

43. T. DE AQUINO *Summa Theologiae*, Ia IIae, q. 26, a. 2; il corsivo è mio. Per la presenza di motivi aristotelici e tomistici nel *Decameron*, cfr. Vittore BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1990⁷, pp. 15-16 e 289-290; V. Russo, «Con le muse in parnaso», cit., pp. 16-26; Francesco BAUSI, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XXVII (1999), pp. 205-253; mi permetto inoltre di rinviare ai miei: *Una mappa per l'inventio. L'Etica Nicomachea e la prima giornata del Decameron*, in «Studi sul Boccaccio», XL (2012), pp. 1-30 e *Federigo e il re di Cipro. Note su Boccaccio lettore di Aristotele*, in «Modern Language Notes», 129/1 (2014), pp. 180-191.

44. Sulla razionalizzazione delle passioni da parte di Ghismonda, hanno insistito Mario BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, p. 191; G. GETTO, *La novella di Ghismonda e la struttura della quarta giornata*, cit., p. 115: «La sapienza di vita della giovane si esprime attraverso questo costante consapevole giudicare e conseguente coerente agire, in questa passione sorvegliata da una rigorosa ragione. Proprio per questo Ghismonda nell'amore appare come un'eroina di quell'arte del vivere costantemente vagheggiata dalla musa del Boccaccio»; Lucia STRAPPINI, *Due novelle del Decameron*, in «Revista de Italianística», XXIX (2015), pp. 169-178: 174.

ciclo tommasiano affiora in trasparenza un altro processo a scansione ternaria: quello che nell'*Etica Nicomachea* caratterizza le azioni virtuose.

Per agire secondo virtù, dice Aristotele, non basta agire bene, ma occorre farlo con una determinata disposizione d'animo. Innanzitutto, operando in modo consapevole e non a caso: «Primo quidem *si sciens*» (*Ethicorum libri*, p. 86), «ut scilicet ille qui facit opus virtutis non operetur ex ignorantia vel a casu» (*Sententia libri Ethicorum*, p. 87), e cioè «non per accidente», «ma [...] con *avveduto pensiero*». Poi scegliendo deliberatamente un dato corso d'azione, «deinde *si eligens*» / «Guiscardo [...] con *deliberato consiglio eletti*» (il *consilium* è per Aristotele l'indagine razionale che precede la *electio*); infine perseverando nel comportamento virtuoso: «tertium autem et si firme et immobiliter habeat et operetur» (*Ethicorum libri*, p. 86) / «con savia perseveranza goduta sono del mio disio». Il testo aristotelico spiega anche il dettaglio della perseveranza, che a noi, lettori remoti, appare incongruo, specie in associazione al godimento dell'amato e in un contesto apologetico, anche perché nella novella boccacciana il gaudio di san Tommaso si colora di una decisa tonalità sensuale. Nel commento all'*Ethica*, che Boccaccio aveva copiato di sua mano, il «firme et immobiliter» di Aristotele è chiosato con un riferimento esplicito alla perseveranza: dalla pratica delle azioni virtuose nasce una disposizione a scegliere ciò che è appropriato alla virtù «et immobiliter in eis *persever[are]*». ⁴⁵

La proprietà di ricondurre le passioni sotto il controllo della ragione definisce le virtù morali. È anzi proprio questo il loro compito: quello di disporci a sperimentare come si deve quegli impulsi dell'appetito sensitivo dai quali siamo mossi⁴⁶ 'tirati', avrebbe detto Ghismonda: «[...] *secundum passiones quidem moveri* dicimur, *secundum virtutes* autem et *malitias* non moveri, sed *disponi* qualiter» (*Ethicorum libri*, p. 89), e l'opposizione tra «moveri» e «disponi» del testo aristotelico avrà lasciato qualche traccia anche nel suo monologo: «Alle quali forze [del «concupiscibile disidero»] non potendo resistere, a seguir quello a che elle *mi tiravano*, sì come giovane e femina, *mi disposi* e innamorà'mi» (*Decameron*, IV 1, 34-35). Le emozioni saranno pure moti involontari, donati dalla fortuna, come pensava la protagonista dell'*Elegia*, non è detto però che esse tolgano «conoscimento» e che per questo 'occupino' «l'altrui libertà», come voleva Cavalcanti. Al contrario, anche questi impulsi irreflessi possono essere acquistati al dominio dell'agire volontario e vissuti come vere e proprie virtù, se chi ne è affetto agisce come la virtù richiede, e cioè «sciens», «eligens», «perseverans».

Sul rapporto tra desiderio e fortuna, Fiammetta, alla quale spetta l'ultima parola sugli amori virtuosi, ritorna alla fine della quinta giornata, con la novella di Federigo degli Alberighi:

A me omai appartiene di ragionare; e io, carissime donne, da una novella *simile in parte alla precedente* il farò volentieri, non acciò solamente che conosciate quanto la vostra vaghezza possa

45. T. DE AQUINO *Sententia libri Ethicorum*, cit., p. 88. D'ora in poi *Sententia libri Ethicorum*; i corsivi sono sempre miei. Non è forse un caso che, nel commento all'*Ethica*, il solo richiamo di Tommaso al circolo appetitivo si trovi in un paragrafo riguardante il rapporto tra passioni e virtù, a poche pagine di distanza dalle riflessioni di Aristotele appena citate: ivi, p. 91.

46. I vizi e le virtù sono abiti morali «secundum quos ad passiones habemus bene vel male» (*Ethicorum libri*, p. 89). Le passioni per contro sono di per sé moralmente neutre. Su questi temi cfr. Carla CASAGRANDE, *Ragione e passioni: Agostino e Tommaso d'Aquino*, in *Etiche antiche, etiche moderne. Temi di discussione*, a c. di Stefano Bacin, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 173-191: 182 e 190.

ne' cuor gentili, ma perché apprendiate d'essere voi medesime, dove si conviene, donatrici de' vostri guiderdoni senza lasciarne sempre esser la *fortuna* guidatrice, la qual *non discretamente* *ma*, come s'aviene, *smoderatamente* il più delle volte dona. (*Decameron*, V 9, 3)

La storia prende spunto da quella di Nastagio che si è già ricordata. Lo schema narrativo è molto simile: un giovane ama una donna che non lo ricambia e per conquistarla spende in cortesia i propri averi, è costretto a ritirarsi in campagna, dove la vicenda si conclude con un lieto fine ormai inatteso.⁴⁷ Ma se Fiammetta mette in serie le due novelle è per evidenziarne le 'varianti',⁴⁸ perché queste potranno suggerire alle sue compagne un modello di comportamento quando vorranno scegliere a chi assegnare il loro amore. La similitudine delle *fabulae* è la condizione per stabilire un rapporto oppositivo tra i due racconti: da un lato l'irrazionalità della fortuna che agisce «smoderatamente», donando senza distinguere a chi, quando, dove, e in che misura è opportuno donare, come «le ravignane donne» della novella di Nastagio; dall'altro la 'discrezione', la facoltà di distinguere e valutare contesti fattuali differenti, che le donne della brigata dovranno imparare dalla narrazione della regina. Nella novella precedente, era stata la paura a persuadere la giovane e superba Traversari a ricambiare l'amore del protagonista. Ma la scena della caccia infernale, che la ragazza aveva potuto vedere con i suoi occhi nella pineta di Classe, aveva spaventato anche tutte le altre donne di Ravenna, divenute da allora in poi «troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini»,⁴⁹ poco discrete, dunque, nel giudicare «dove si conviene» ricompensare l'amore con l'amore. Nel racconto della regina, invece, Giovanna non sposa Federigo a causa di un impulso violento e coattivo, ma in virtù di una scelta ponderata, che la fa parlare come i saggi antichi: «io voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza che ricchezza che abbia bisogno d'uomo» (*Decameron*, V 9, 42).⁵⁰

Quando chiede alle sue compagne di donare «discretamente» e «dove si conviene» i loro guiderdoni, contrastando l'azione 'smoderata' della fortuna, la regina tratta l'amore come un impulso da dirigere secondo *medietas*, orientandolo come si deve, verso chi si deve, allo scopo e nel modo opportuni.⁵¹ Ma come si può agire «discretamente» quando intervengono elementi involontari? Non si controllano gli eventi fortuiti e non si è responsabili di quelli naturali – come per esempio l'insorgere delle pulsioni derivate da un desiderio

47. Sulla simmetria tematica delle due novelle si veda Luca BIAGINI, Lia LAPINI, Maria Bianca TORTORIZIO, *Sulla giornata V del «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», VII (1973), pp. 159-177: 170-172.

48. Sulla messa in serie delle novelle in funzione della trasmissione di un insieme di valori morali insiste L. BATTAGLIA, *Scrivere un libro di novelle*, cit., p. 159, secondo la quale il libro, «proprio alla totalità delle storie narrate, e alla prospettiva complessa in cui esse sono disposte, [...] affida la trasmissione di un vero e proprio sistema di valori e disvalori».

49. *Decameron*, V 8, 44. La divergenza tra il comportamento di monna Giovanna e quello delle «ravignane donne» è stata osservata da Lucia BATTAGLIA, *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2000, p. 167, n. 9.

50. Come segnala Vittore Branca (Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1987, V 9, 42, p. 691, n. *ad locum*), la massima è attestata nella letteratura latina e volgare dei primi secoli. La tradizione moralistica latina la attribuiva a Temistocle, inquadrandola in un contesto tematico che oppone virtù e fortuna, analogo a quello in cui Giovanna la ricolloca nel *Decameron*: si vedano CICERO, *De officiis*, II, XX, 71; VALERIUS MAXIMUS, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, VII 2, 9. Ho discusso altrove l'analogia del contesto tematico di *Decameron*, V 9, 42 con quello delle fonti antiche; in questa sede mi limito a segnalare che essa rafforza la linea esegetica tracciata nell'introduzione: la novella oppone la discrezione di Giovanna all'azione smoderata della fortuna.

51. Si veda *Ethicorum libri*, p. 97: «Est ergo virtus habitus electivus in medietate existens».

innato – o di ciò che si fa per paura o per ignoranza.⁵² Perciò la condotta delle ragazze di Ravenna, impaurite dalla caccia infernale, è moralmente indifferente, e la «paura» della giovane Traversari è «cagione» di un «bene» (la felicità di Nastagio), ma non di un'azione virtuosa.⁵³ Nell'orizzonte dell'involontario – del violento, del naturale o del fortuito –, la passione erotica è sottratta alla responsabilità morale. Se però le amiche di Fiammetta imparassero da Giovanna a donare per loro scelta e «dove si conviene» i loro guiderdoni, l'amore sarebbe sciolto dal dominio involontario del caso e restituito alla responsabilità dei singoli. E qui, sul terreno morale delle libere scelte, anche il desiderio può ricevere le forme della virtù e riprodurne l'abito etico.

Quando, alla fine della storia, sceglie di sposare Federigo, Giovanna fa dell'amore il frutto di una *recta electio*. La sua scelta 'discreta' non è orientata dal desiderio (o dalla fortuna), ma semmai lo precede. Ricchissima, vedova e senza eredi, Giovanna è sollecitata dai suoi fratelli a risposarsi. Non vorrebbe, ma dovendo cedere sceglie di ricompensare il perfetto amore di Federigo, ricordandosi del suo valore: «La quale, come che voluto non avesse, pur veggendosi infestare, ricordatasi del valore di Federigo [...], disse a' fratelli: "Io volentieri, quando vi piacesse, mi starei; ma se a voi pur piace che io marito prenda, per certo io non ne prenderò mai alcuno altro, se io non ho Federigo degli Alberighi"» (*Decameron*, V 9, 39-40). Il corso d'azione e la psicologia che Boccaccio attribuisce al suo personaggio rinviano alle riflessioni di Aristotele sull'amicizia in modo più fedele di quanto non facesse la citazione circostanziata del *Filocolo*, quasi riproducendole mimeticamente e mettendole in scena nella concreta azione narrativa. Oltre che un modo di pensare l'amore, il trattato morale sembra rendere disponibile un repertorio di motivi narrativi, motivazioni psicologiche, segmenti di *fabula* potenziali e ancora *in nuce*, con i quali costruire l'intreccio.

Giovanna, si diceva, sposa Federigo senza desiderio e lo sceglie, ricordandosi della sua virtù. Con la virtù, la *philia* onesta aristotelica ha un duplice legame. Da una parte è fondata su di essa, perché chi ama di amore onesto, non ama «per accidens» – «per accidente» avrebbe detto Ghismonda –, ma «propter bonum virtutis», grazie alla virtù dell'amato, dalla quale prende piacere («[...] ostendit praedictam amicitiam esse per se et non per accidens. Illi enim qui sunt sibi similes in virtute volunt sibi invicem bona in quantum sunt boni»: *Sententia libri ethicorum*, p. 451). Dall'altra, ne riproduce la psicologia e i comportamenti. L'amore onesto infatti, è elettivo, non deriva da una passione, ma da una disposizione d'animo.⁵⁴ Questo aspetto – dice Aristotele – emerge con evidenza nella reciprocazione, perché ricambiare l'amore, più che offrirlo, richiede un proponimento, come nel caso di

52. In quanto abito elettivo, la virtù riguarda soltanto ciò che ricade nell'ambito del volontario cfr. *Ethicorum libri*, p. 138: «Consilium autem de his quae in nobis et operabilibus»; *Sententia libri Ethicorum*, p. 139: «[...] homines non consilium de necessariis et naturalibus et fortuitis [...]».

53. *Decameron*, V 8, 44: «E la domenica seguente Nastagio sposatala e fatte le sue nozze, con lei più tempo lietamente visse. E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi si tutte le ravignane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che prima state non erano».

54. Cfr. *Ethicorum libri*, p. 456: «Et bona volunt amicis illorum gratia non secundum passionem, sed secundum habitum»; *Sententia libri ethicorum*, p. 458: «Amare autem alios eorum gratia non est secundum passionem, quia passio, cum pertineat ad appetitum sensitivum, non excedit proprium bonum amantis. Unde relinquitur quod hoc sit secundum habitum et sic amicitia est habitus».

Giovanna: «[...] redamant autem cum electione, electio autem ab habitu» (*Ethicorum libri*, p. 456).⁵⁵ E, in quanto abito elettivo, disposizione a scegliere «discretamente», l'amore è assimilabile a una virtù morale: «amicitia autem est quaedam virtus». ⁵⁶ In particolare è simile alla giustizia commutativa,⁵⁷ la virtù che regola i rapporti tra i singoli e li rende buoni giudici nell'attribuire ricompense, benefici e «guiderdoni».

3. Appetiti naturali e amori per diletto

È ancora onesto allora nel *Decameron* l'amore onesto delle opere che lo precedono? o il rapporto tra appetito naturale e desiderio erotico ha acquistato una configurazione in parte nuova? Nelle giornate quarta e quinta, la connotazione associata all'amore coniugale rimane senz'altro positiva e tematicamente centrale, ma l'adeguamento ai mandati dall'istinto riproduttivo, prescritto da una solida tradizione cristiana come antidoto alla lussuria,⁵⁸ non è la sola marca dell'amore virtuoso. Le novelle che sigillano il ciclo spostano l'attenzione dalle finalità naturali dell'*eros*, dal suo compito nell'ordine razionale della creazione, a temi più orientati in senso 'antropologico', come la fenomenologia etica dell'amore virtuoso e in particolare le sue ricadute sulla libertà morale dei singoli. Boccaccio perciò seleziona e riscrive diversamente le sue fonti, come richiedono il codice della «letteratura mezzana» e la sua ideologia.⁵⁹ L'adesione alla filosofia morale di Aristotele è più limpida che nelle opere prese in esame nel primo paragrafo, come accade di solito quando Boccaccio passa da un punto di vista che inquadra l'agire dell'uomo entro coordinate metafisiche ben definite e orientate in senso cristiano a uno che invece rinuncia a proiettare la riflessione sui costumi e sugli avvenimenti umani in una cornice teleologica, come dichiara programmaticamente il narratore più autorevole del *Decameron* nella novella che apre la raccolta.⁶⁰

55. Si veda inoltre *Sententia libri ethicorum*, p. 455: «[...] amatio simplex potest etiam ad inanimata esse, sicut dicimus amare vinum vel aurum, Sed redamare [...] est cum electione; non enim est nisi rationabilium adinvicem. Quod autem fit ex electione non fit ex passione, sed magis ab habitu».

56. Per Aristotele, l'elezione è il *proprium* della virtù morale, come il *proprium* dell'amicizia onesta è il suo carattere elettivo; cfr. *ivi*, p. 442: «[...] amicitia autem est quaedam virtus, in quantum scilicet est habitus electivus [...] vel saltem est cum virtute, in quantum scilicet virtus est causa verae amicitiae».

57. *Ivi*, p. 446: «[...] amicitiam dicimus esse benivolentiam in contrapassis, ut scilicet amans ametur; habet enim quandam commutationem amoris secundum formam commutativae iustitiae».

58. Si veda tra gli altri T. DE AQUINO *Summa Theologiae*, II IIae, q. 153, a. 2: «Sicut autem est vere bonum quod conservetur corporalis natura unius individui, ita etiam est quoddam bonum excellens quod conservetur natura speciei humanae. Sicut autem ad conservationem vitae unius hominis ordinatur usus ciborum, ita etiam ad conservationem totius humani generis usus venereorum [...]. Et ideo, sicut usus ciborum potest esse absque peccato, si fiat debito modo et ordine, secundum quod competit saluti corporis; ita etiam et usus venereorum potest esse absque omni peccato, si fiat debito modo et ordine, secundum quod est conveniens ad finem generationis humanae». Sul rapporto tra gli appetiti naturali e i vizi dell'intemperanza si vedano Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 124-180.

59. Per questi concetti, rimando a F. BRUNI, *Boccaccio*, cit., p. 118.

60. *Decameron*, I 1, 89: «Così adunque visse e morì ser Cepparello da Prato e santo divenne come avete udito. Il quale negar non voglio esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio [...]: ma perciò che questo n'è occulto, secondo quello che ne può apparire ragione». Credo si possa osservare una duplicità di prospettiva simile a quella che interviene per l'amore anche riguardo a un altro tema fondativo del *Decameron*, quello della fortuna. Per una discussione analitica

Le fonti senecane, per contro, così attuali nella *Fiammetta*, non sembrano più entrare in gioco nella concettualizzazione dell'amore e anche la polemica anticortese e antistilnovistica delle opere giovanili sembra spostarsi su altri terreni e utilizzare altri argomenti. Non è vero per esempio che la passione erotica è sconosciuta ai rustici e ai *populares*, perché la sua potenza è universale – proprio come quella dell'*amor naturalis*: «[...] quantunque Amore i lieti palagi e le morbide camere più volentieri che le povere capanne abiti, non è egli perciò che alcuna volta esso fra' folti boschi e fra le rigide alpi e nelle diserte spelunche non faccia le sue forze sentire». Ma soprattutto non è vero che amore toglie senno, ossia, per dirla con Cavalcanti, che impedisce quella attività dell'intelletto nella quale consiste l'umana perfezione,⁶¹ altrimenti esso rimarrebbe estraneo al dominio della libertà morale e a ogni controllo della ragione.⁶² Diventa più sfumato invece il giudizio di valore sulla coppia fondativa amore-nobiltà – che torna a vedersi attribuire le tradizionali connotazioni positive – e sul nesso cavalcantiano tra amore e ira.

Con un'inversione un po' paradossale rispetto alle opere giovanili, nel *Decameron* può essere meritevole non solo il desiderio elettivo, libero dagli aspetti di necessità collegati all'appetito concupiscibile (come nei casi di Ghismonda e di Giovanna), ma anche quello che appare svincolato dai nudi impulsi dell'appetito naturale: una specie di amore 'supererogatorio', che non ha a che fare con gli stimoli dei corpi. Come capita a maestro Alberto, innamorato della bella Margherita de' Ghisolieri: «[...] tanta fu la nobiltà del suo *spirito* – dice Pampinea, introducendo il personaggio –, che, essendo già del *corpo* quasi ogni *natural caldo* partito, in sé non schifò di ricevere l'amorose fiamme» (*Decameron*, I 10, 10). L'antitesi tra virtù dello «*spirito*» e natura del «*corpo*» non potrebbe essere più nitida: «già vecchio», Alberto si innamora *nonostante* il suo corpo, non più sollecitato dall'istinto riproduttivo, ma proprio questa circostanza lo rivela magnanimo. Pampinea infatti non esita a stabilire un rapporto di causa ed effetto tra la nobiltà dello spirito e l'amore che vi si insedia, superando le leggi biologiche («*tanta fu la nobiltà del suo spirito, che...* »).

Il tema del desiderio naturale, pensato non più come istinto riproduttivo, ma come aspirazione a un bene proporzionato al soggetto che desidera, sembrerebbe, invece, implicato in quegli amori per diletto, che al contrario di quello onesto non sono apprezzabili di per sé, ma perché rivelano negli amanti una natura gentile, spesso resa invisibile dal lavoro iniquo della fortuna. Tra amore e onore infatti c'è un nesso organico, di similitudine («*Amari autem prope esse videtur ei quod est honorari*»: *Ethicorum libri*, p.

rimando al mio *Per un lessico dell'industria. Osservazioni sulla seconda e sulla terza giornata del Decameron*, in «Lettere Italiane», LXIX, 1 (2017), pp. 34-58.

61. È il caso di Cimone: «Essendo adunque a Cimone nel cuore, nel quale niuna dottrina era potuta entrare, entrata la saetta d'Amore per la bellezza d'Efigenia, in brevissimo tempo, d'uno in altro pensiero pervenendo, fece maravigliare il padre e tutti i suoi e ciascuno altro che il conoscea [...] usando co' giovani valorosi e udendo i modi, quali a' gentili uomini si convenieno e massimamente agl'innamorati, [...] con grandissima ammirazione d'ognuno, in assai breve spazio di tempo non solamente le prime lettere apparò, ma *valorosissimo tra' filosofanti divenne* [...]»: *Decameron*, V 1, 16-18.

62. Per Cavalcanti, la separazione dell'anima sensitiva da quella intellettuale impedisce che ciò che accade nell'una possa avere influenza sull'altra. Per questa ragione, sebbene nato *per accidens*, l'amore è estraneo al dominio della volontà ed è perciò irresistibile. Su questi temi si vedano G. SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, cit., in particolare le pp. 115-116 e 144-147; Enrico MALATO, *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno editrice, 1989, pp. 207 e 212.

467), ed è all'onore che aspirano naturalmente i magnanimi.⁶³ Ma, nel *Decameron*, con questo tema tradizionale, interagisce forse anche un motivo più propriamente cavalcantiano: l'attitudine a uscire dallo spettro dell'appetito riproduttivo di certi amori irreflessi e niente affatto elettivi sembrerebbe collegata a impulsi diversi da quello concupiscibile. Il pianeta degli amori gentili non è Venere, da cui proviene la pulsione riproduttiva, ma Marte, aveva scritto Cavalcanti, sollevando le sgarbatissime obiezioni di Cecco d'Ascoli.⁶⁴ Da Marte, il pianeta dell'appetito irascibile,⁶⁵ deriva l'impulso a superare gli eventuali ostacoli che separano gli amanti, specie quando l'amore si presenta come desiderio di un oggetto eccellente, di ardua conquista.

Ci sono amori nel *Decameron* raccontati come vere e proprie imprese di ardimento,⁶⁶ in genere perché sfidano la disparità sociale tra amante e amato, più raramente perché l'innamoramento si realizza a dispetto di un impedimento – fisico o ancora una volta sociale – che condiziona l'amante. Proprio l'ardire è la marca psicologica che connota l'innamoramento di Simona, umile filatrice di lana, ma non «per ciò di sì povero animo che ella non ardisse ricevere amore nella sua mente» (*Decameron*, IV 7, 6). La novella, la settima della quarta giornata, è un'ulteriore dimostrazione della potenza universale dell'*eros*, negata nella *Fiammetta*. La narratrice la introduce (4) tornando sul tema dei *populares* in termini che richiamano quasi alla lettera quelli usati da Dioneo per III 10: «[...] quantunque Amor volentieri le case de' nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo 'mperio di quelle de' poveri». I «populares», aveva scritto per contro Dino del Garbo, sono troppo occupati dalle cose necessarie alla vita per dedicarsi all'amore («sunt plus dediti cogitationibus que versantur circa opera civilia, que necessaria sunt in vita»). Con la sua novella, Emilia intende rovesciare questo presupposto: Simona, infatti, benché «le convenisse con le proprie braccia il pan che mangiar volea guadagnare e filando lana sua vita reggesse», ha l'audacia di innamorarsi, eccedendo i confini del bisogno riproduttivo, che, secondo la convenzione cortese, caratterizza i rapporti amorosi nella classe sociale cui la ragazza appartiene. La sua è un'impresa ardita, resa possibile da una natura che si oppone alla fortuna, da prerogative individuali che contrastano con la condizione sociale della ragazza: sebbene sia «di povero padre figliuola», Simona non è di «povero animo».

63. Si veda inoltre *Sententia libri Ethicorum*, p. 468: «Honor enim est quoddam signum bonitatis eius qui honoratur; amatur autem unumquodque quia est bonum vel apparens bonum». Tuttavia, mentre non si sceglie l'onore per se stesso, ma per accidente, ci si compiace di essere amati per il fatto in sé. L'amicizia è perciò simile all'onore, ma superiore a esso: «In amari autem secundum seipsum gaudent. Propter quod videbitur utique melius esse eo quod est honorari et amicitia secundum se ipsam eligibilis est» (*Ethicorum libri*, p. 467).

64. *L'acerba*, III 31-39: «“Donna mi prega perch'io debba dire” | Dimostra che l'amor muove da Marte, | Dal qual procede l'impeto con l'ire, | Che strugge pietà con la mercede, | Unita cosa per disdegno parte, | Corrompe amore con la dolce fede. | Non è effettivo agente quel che priva: | Dunque lo Marte non può' per suo lume | Formare amore in animal che viva».

65. Anche nelle glosse al *Teseida* (p. 454), Marte è il pianeta dell'appetito irascibile, «per lo quale l'uomo si turba o che gli sieno tolte o impedito le cose dilettevoli, o perché quelle avere non si possano». Concetti analoghi in T. DE AQUINO *Summa Theologiae*, I, q. 81 a. 2: «[...] necesse est quod in parte sensitiva sint duae appetitivae potentiae. Una per quam anima simpliciter inclinatur ad prosequendum ea quae sunt convenientia secundum sensum, et ad refugiendum nociva: et haec dicitur concupiscibilis. Alia vero, per quam animal resistit impugnantibus, quae convenientia impugnant et nociva inferunt: et haec virtus vocatur irascibilis. [...] tendit ad hoc quod superet contraria, et supereminet ea».

66. Nelle glosse al *Teseida* (p. 465), l'«Ardire» è una delle personificazioni che popolano la casa di Venere, in quanto «giova molto ad ottenere quello che si desidera».

Un'impresa ardata è anche l'amore di Lisa di Bernardo Puccini, uno speziale fiorentino che vive a Palermo. In un giorno di festa, Lisa vede giostrare re Pietro I d'Aragona e se ne innamora. Per lei, l'amore non è una disposizione elettiva, ma una malattia del corpo e una passione dell'anima.⁶⁷ La distanza sociale che separa Lisa dal re lo rende sconveniente e perciò smodato, ma proprio per questi caratteri di eccesso il musico Minuccio d'Arezzo lo riconosce come un'«alta impresa» e offre il suo aiuto alla ragazza:

Maravigliosi Minuccio *dell'altezza dello animo di costei* [...] e subitamente nello animo cor-sogli come onestamente la poteva servire, le disse: «Lisa, io t'obligo la mia fede, della quale vivi sicura che mai ingannata non ti troverai; e appresso *commendandoti di sì alta impresa, come è aver l'animo posto a così gran re, t'offerò il mio aiuto* [...]». (*Decameron*, X 7, 15-16)

Per Lisa Puccini o, con connotazioni morali più ambigue, per lo stalliere di *Decameron*, III 2 – «uomo *quanto a nazione di vilissima condizione* ma per altro *da troppo più che da così vil mestiere*» –, che si innamora «senza misura» della regina Teodolinda, l'amore è alimentato dall'eccellenza del suo stesso oggetto e dalla distanza che lo allontana dall'amante,⁶⁸ come sono le passioni dell'appetito irascibile. Gli spiriti magnanimi sembrano amare nello stesso modo in cui aspirano all'onore, «*inquantum scilicet habet rationem magni vel ardui*».⁶⁹

La passione immoderata di Lisa – e di altri personaggi simili a lei – mette a nudo una nobiltà che la fortuna ha nascosto, quando ha assegnato alla ragazza uno *status* sociale diverso da quello che le spetterebbe per natura: l'aristocrazia.⁷⁰ In novelle come questa, amore e fortuna rispondono all'opposizione *natura vs. lex*:⁷¹ la fortuna può far nascere una natura nobile in una posizione sociale ignobile (rappresenta perciò la *lex*); l'amore risponde invece a un istinto naturale, che, se vittorioso, può ricondurre gli ordinamenti sociali prescritti dalla *lex* all'ordine che sarebbe invece imposto dalla *natura*. Ma può anche essere sconfitto, con esiti tragici.

Accanto alle tradizionali suggestioni cortesi e stilnoviste, il legame tra desiderio erotico e gentilezza e la conseguente connotazione positiva di certi amori per diletto sembrerebbe evocare anche alcune riflessioni di Tommaso d'Aquino sull'appetito naturale. Ciascuno – scrive – considera amabile non tanto il bene in assoluto, ma ciò che è bene rispetto a sé

67. *Decameron*, X 7, 8: «Per la qual cosa avvenne che, crescendo in lei amor continuamente e una malinconia sopr'altra agiugnendosi, la bella giovane più non potendo infermò».

68. Ivi, III 2, 7: «E quantunque senza alcuna speranza vivesse di dover mai a lei piacere, *pur seco si gloriava che in alta parte avesse allogato i suoi pensieri*». La situazione narrativa iniziale è molto simile a quella di *Decameron*, X 7, compresi il motivo dell'amare senza speranza, i propositi suicidi che ne seguono, l'intento di fare in modo che la persona amata venga a sapere le ragioni della morte.

69. T. DE AQUINO *Summa Theologiae*, IIa IIae, q. 129, a. 1 ad 1: «[...] bonum vel malum, absolute quidem considerata, pertinent ad concupiscibilem, *sed inquantum additur ratio ardui, sic pertinet ad irascibilem. Et hoc modo honorem respicit magnanimitas, inquantum scilicet habet rationem magni vel ardui*».

70. Lo capisce bene il re, che maledice la fortuna per il modo irrazionale con il quale distribuisce i ruoli sociali: «Solo il re intendeva il coperto parlare della giovane e da più ogn'ora la reputava, e più volte seco stesso maladisce la fortuna che di tale uomo l'aveva fatta figliuola» (*Decameron*, X 7, 35). E si prepara a rimediare agli errori del caso, reintegrando la valorosa Lisa nella classe sociale che veramente le appartiene (ivi, X 7, 45).

71. Raccolgo un suggerimento datomi da Francesco Bruni in una comunicazione privata.

(«[...] unicuique est amabile et eligibile quod est tale, id est bonum vel delectabile, quantum ad ipsum»: *Sententia libri Ethicorum*, p. 458),⁷² perciò l'attrazione che si prova per gli oggetti d'amore è spia di una 'connaturalità', di una natura comune ad amante e amato.⁷³ Il trattato sulle passioni contenuto nella *Summa Theologiae* è ancora più esplicito. Nella *questio De causa amoris*, Tommaso ripete: «[...] amor importat quandam connaturalitatem vel complacentiam amantis ad amatum; unicuique autem est bonum id quod est sibi connaturale et proportionatum».⁷⁴ Se è così, il modello archetipo dell'amore – di ogni amore: per diletto o onesto, sensitivo o intellettuale – è sempre l'*amor naturalis*, che obbliga ciascuno a desiderare ciò che è simile a sé per natura, come i corpi gravi sono attratti verso il centro dal loro stesso peso.⁷⁵

Anche l'amore sconveniente di Lisa può essere visto come un'aspirazione che definisce la natura della ragazza e la costringe ad amare chi è simile a lei. In generale, le riflessioni di Tommaso aiutano forse a spiegare perché nel *Decameron* il giudizio di valore sugli amori non orientati da un'elezione «debita» o niente affatto elettivi possa essere qualche volta positivo. Questi amori necessitati, che obbediscono al piacere come a una legge, possono essere ricondotti allo stesso principio che guida l'*amor naturalis*, una connaturalità tra chi desidera e gli oggetti del suo desiderio, che rende uomini gli uomini e gentili i gentili.

72. Si veda anche *Sententia libri Ethicorum*, p. 446.

73. Ivi, p. 91: «[...] amor [...] importat quandam connaturalitatem appetitus ad bonum amatum».

74. T. DE AQUINO *Summa Theologiae*, II IIae, q. 27, a. 1; il corsivo è mio. Il tema della similitudine naturale come causa dell'amore è esplicitamente richiamato in Giovanni BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere*, cit., vol. VI, 1965, V I, 170.

75. Si veda T. DE AQUINO *Summa Theologiae*, II IIae, q. 26, a. 1: «In appetitu autem naturali, principium huiusmodi motus [verso l'oggetto dell'appetito] est connaturalitas appetentis ad id quod tendit, quae dici potest amor naturalis, sicut ipsa connaturalitas corporis gravis ad locum medium per gravitatem, et potest dici amor naturalis»; cfr. inoltre ivi, II IIae, q. 27, a. 3.

SERENA PEZZINI

Memoria, esperienza, sconfitta
Strategie narrative di Diario partigiano

Si racconta – è forse una leggenda, ma significativa – che quando Olga Prati [...] raggiunse in montagna la brigata partigiana del Partito d'azione, il comandante avesse detto «Meno male che sei arrivata, guarda come sono strappati i miei pantaloni» e che lei gli avesse risposto: «Ecco ago e filo, rammenda, io sono venuta per combattere».

Marisa RODANO, *Memorie di una che c'era*

In *Diario partigiano* Ada Prospero imbastisce una narrazione tendenzialmente atipica, nel panorama della letteratura e della memorialistica resistenziale, una narrazione che regala una varietà tonale di immagini legate alla lotta partigiana, in virtù di un registro non epico, di un'attenzione ai dettagli del quotidiano, ai preziosi frammenti di convivialità e di condivisione di momenti leggeri, effimeri, non impegnati ma saldamente legati, mai in contraddizione, con lo slancio ideale e il rigore morale che animarono la battaglia.

Lisa Giua Foa (la Lisetta di *Diario partigiano*) racconta a questo proposito un aneddoto:

Questa sua [di Ada Prospero] componente un po' ludica, gioiosa, era presente in lei insieme a una capacità di vivere appieno le cose tristi e drammatiche di quell'epoca. Devo dire, però, che Ada era molto fiera di questa sua capacità di godere la vita. Mi ricordo con quanta soddisfazione mi riferì il commento di Calvino quando portò il suo *Diario partigiano* alla casa editrice Einaudi. Calvino lo lesse e poi le disse: «Mamma mia, quanto vi siete divertiti voi durante la Resistenza». E lei era molto contenta. «Sai – mi disse – era pieno d'invidia mentre mi diceva questo».¹

Lo sguardo critico di Italo Calvino sulla narrazione di Ada Prospero ha eletto e fissato, del resto, fin dalla sua prima pubblicazione, nella «semplicità affettuosa» e nella «modestia ironica»² la cifra stilistica del testo.

Ancora Goffredo Fofi, nella sua introduzione all'edizione del 1996, insiste sulla «calda umanità», sulla «semplicità e simpatia», su «l'umorismo affettuoso» che emergono dalle pagine del *Diario* e che – oltre a mostrare il «rilievo morale» e il carattere della narratrice – sono strumenti formali fondamentali a gestire i registri narrativi e «sfuggire ai pericoli della retorica».³ Fofi ci tiene a sottolineare il sapiente equilibrio della scrittura – difficile da

1. Lisa GIUA FOA, *L'umanità di Ada*, in *Carissima Ada gentilissimo senatore. Carteggio Ada Gobetti - Benedetto Croce 1928-1952*, in «Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica», 7, 1987-1989, pp. 385-387: 386.

2. Italo CALVINO, *Nota*, in Ada GOBETTI, *Diario partigiano*, Torino, Einaudi, 2014, pp. xvii-xix, p. xxvii (la nota di Calvino fu pubblicata come nota dell'editore per la prima edizione del volume, nel 1956).

3. Goffredo FOFI, *Introduzione*, ivi, pp. v-xv, vii e viii.

mantenere quando ci si confronta con un periodo storico così intenso e drammatico – e la tessitura di un racconto che non scivola mai nell’epica roboante o nel sentimentalismo patetico. La sua lettura è tesa a mettere in risalto come la varietà dei momenti rappresentati in *Diario partigiano* (azioni di guerriglia, eventi storicamente cruciali, imprese fallite, piccoli avvenimenti di ogni giorno), la pluralità umana ritratta, l’alternarsi di toni e registri narrativi, concorrano a dare un quadro «reale e preciso», «fedele», «pienamente credibile»⁴ della complessità politica e sociale della Resistenza e del contributo corale alla Liberazione.⁵

Credo che questa lettura, assolutamente condivisibile e volta a mettere in evidenza il valore testimoniale e la qualità letteraria della narrazione di Ada Prospero,⁶ tuttavia trascuri un aspetto importante del racconto, del suo messaggio, così come una caratteristica fondativa della sua scrittura. E mi spiego.

Diario partigiano non è solo un racconto di Resistenza e Liberazione, è anche la storia di una sconfitta, della fine di un’utopia.

Ada Prospero – a guerra finita – mette mano ai suoi «scheletrici appunti» scritti «su una minuscola agenda [...] in un inglese criptico, quasi cifrato»,⁷ ogni sera dal 13 settembre 1943 al 25 aprile 1945, per ricavarne uno dei migliori romanzi che siano stati scritti sull’esperienza resistenziale. Le pagine di *Diario partigiano* coprono però, significativamente, il periodo che va dal 10 settembre 1943 al 28 aprile 1945, grazie all’introduzione di alcuni inserti narrativi (sui quali tornerò tra poco) che incastonano e inframezzano la scansione diaristica. La data posta al termine del testo, che allude quindi a una datazione della revisione dello scritto, è anch’essa simbolicamente pregnante: 28 aprile 1949, a quattro anni esatti dalla conclusione degli eventi narrati e dalla liberazione di Torino. Tuttavia l’elaborazione degli appunti, iniziata nel 1947, si è protratta, come testimonia il carteggio Prospero-Croce, almeno fino al 1951.⁸

4. Ivi, pp. v, ix, xiii. Credo utile riportare per esteso almeno uno dei passaggi in cui Fofi ribadisce questo concetto: «Fra le testimonianze [della Resistenza], nessuna mi sembra così nitida e coinvolgente come il *Diario partigiano* di Ada Gobetti. Da esso si ricava un quadro pienamente credibile dei problemi, delle ansie e dei lutti ma anche della gioia del sentirsi insieme in tanti dalla parte della giustizia e della storia, che avvertiva per unanime ricordo chi ha fatto la Resistenza. Si ricava la ricchezza delle sue componenti umane e sociali, la sensazione della sua necessità» (ivi, p. xiii).

5. Per meglio comprendere la complessità politica e sociale della Resistenza cfr. almeno Claudio PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003 (1991); *Dizionario della Resistenza*, I, a. c. di Enzo Colotti, Renato Sandri, Frediano Sessi, Torino, Einaudi, 2000; *Generazione ribelle. Diari e lettere dal 1943 al 1945*, a. c. di Mario Avagliano, introduzione di Alessandro Portelli, Torino, Einaudi, 2006.

6. Vale la pena ricordare che Ada Prospero è stata scrittrice, saggista, traduttrice, e che *Diario partigiano* è un testo ad alto tasso di letterarietà, meritevole di un’analisi attenta dei complessi meccanismi retorici e stilistici attraverso i quali è costruito. In un altro suo contributo all’analisi di *Diario partigiano*, Fofi iscrive l’opera nella tradizione italiana «della cronaca e della memorialistica o dell’inchiesta fatte da letterati, da scrittori più che da giornalisti, oppure da giornalisti che sono anche scrittori e che sanno raffinare la qualità della scrittura, riflettere sulle potenzialità del proprio mezzo, precisarne e perfezionarlo» (Goffredo FOFI, *Tra memorialistica e narrativa*, in *Carissima Ada gentilissimo senatore*, cit., pp. 314-322: 318).

7. A. GOBETTI, *Diario partigiano*, cit., p. 12 (d’ora in avanti farò riferimento a quest’opera con la sigla DP, eventualmente seguita dai numeri di pagina). La critica sottolinea come questi siano stati rielaborati per la pubblicazione su sollecitazione di Benedetto Croce, con il quale Ada ebbe un vivace e prolungato rapporto di amicizia a partire dal 1927 (cfr. *Carissima Ada gentilissimo senatore*, cit.). *Diario partigiano* viene pubblicato per la prima volta da Einaudi nel 1956, accompagnato da una nota di Italo Calvino; segue una nuova edizione nel 1996 (ristampata nel 2014), con introduzione di Goffredo Fofi e postfazione di Bianca Guidetti Serra. Il libro è stato proposto anche in riduzione scolastica, e tradotto in sloveno (1976), svedese (1981), giapponese (1995), e di recente, in inglese (2014).

8. Cfr. *Carissima Ada gentilissimo senatore*, cit.

Ada quindi riprende i suoi appunti nel bel mezzo della ricostruzione, e riconfigurazione, del Paese, ben consapevole del rischio di implosione dello slancio ideale e della spinta al rinnovamento che hanno animato la Resistenza. Inizia a scrivere e ri-scrivere la sua testimonianza dopo la caduta del governo guidato da Ferruccio Parri e lo scioglimento del Partito d'Azione, mentre avvengono le elezioni del 1948 e si configurano il pieno del periodo degasperiano, la fase attuativa del Piano Marshall, la repressione scelbiana del dissenso di piazza, il monopolio democristiano del ministero dell'istruzione.⁹ Assiste a tutto questo, e in base a questo modula le sue scelte di partecipazione attiva politica e sociale, e sceglie di dare alle stampe il suo racconto, il cui senso è reso esplicito fin dal titolo: non le memorie di una persona che ha fatto la Resistenza – il diario *di una partigiana* –,¹⁰ ma un *Diario partigiano*, che significa altro. Significa che *la scrittura in sé* è partigiana, l'intero testo costituisce un atto resistenziale che non si limita all'arco di tempo in cui si svolge l'esperienza della scrivente, ma coinvolge chi legge nella presa di parte, rendendo la scrittura memoria viva. Il titolo, inoltre, lenisce il protagonismo autoriale per alludere a una testimonianza collettiva, condivisa, diffusa; in questo senso dialoga direttamente con la dedica agli «amici vicini e lontani, di vent'anni e di un'ora sola», all'amicizia che è «sentirsi uno con uno tra molti, [...] segno della nostra battaglia» (DP, 1), e rivela l'intento di proporre il testo come lascito consapevole di una generazione.¹¹

Lascito consapevole, meditato, sorvegliato, così come la scrittura, che – originata dalle note stringate che hanno permesso di «ricostruire i fatti, ma anche rivivere l'atmosfera e lo stato d'animo di quei giorni» (DP, 12) – orchestra un testo che riesce a riprodurre l'immediatezza del *journal intime*, l'illusione del tempo reale, della presa diretta. Tuttavia si tratta, appunto, di istantaneità 'riprodotta', simulata, frutto di un lavoro che non sta solo nel rimpolpare l'ossatura degli appunti, nel lavorare *per via di porre*: la traduzione in italiano e l'espansione discorsiva degli «scheletrici appunti», necessarie a dare forma al testo, comportano un'elaborazione, una trans-codificazione e delle implicazioni di senso che si spingono ben oltre. Il riferimento alla «minuscola agenda» (che si trasforma in oltre 400

9. Per un quadro del periodo cfr. almeno Paul GINSBORG, *Storia dell'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 2006 (1989).

10. Esistono, ad esempio, il romanzo di Maria Antonietta MORO, *Tutte le anime del mio corpo. Diario di una giovane partigiana (1943-1945)*, prefazione di Andrea Franchi, con saggi di Anna Di Gianantonio, Lorena Fornasir, Gabriella Musetti, Roma, Iacobelli Editore, 2014, le memorie di Emanuele ARTOM, *Diari di un partigiano ebreo, gennaio 1940 – febbraio 1944*, a c. di Guri Schwarz, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 e di Guido DE ROSA, *Le ore più belle. Diario di un partigiano nel canavese*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2014.

11. In questo senso *Diario partigiano* si inserisce nel programma di *engagement* permanente che Ada Prospero porta avanti per tutta la sua esistenza, dedicandosi, in particolar modo negli anni '60 del Novecento, alla divulgazione pedagogica. Scrive, infatti, nel 1962: «Ecco dunque emergere la necessità di educare i ragazzi – non appena abbiano superata l'inevitabile aggressività polemica della prima adolescenza – a un atteggiamento verso la società e la vita che non vorrei chiamare pacifista (per evitare ogni equivoco, ogni indulgenza a posizioni di rinuncia o di rassegnazione), ma piuttosto anticonformista, naturalmente in senso combattivo e costruttivo. Per secoli, nella pratica – se non sempre nella teoria – educativa, l'obbedienza è stata considerata la massima delle virtù. "Sa farsi ubbidire", si diceva, facendo l'elogio d'un educatore; "Ubbidire senza discutere" era ed è ancora il motto di certe famiglie e di certi istituti improntati a spirito militare; e il bambino "buono" non è forse tradizionalmente quello che ubbidisce? [...] Ed ecco allora un nuovo, difficilissimo compito per i genitori desiderosi di far dei loro figli i creatori e i cittadini d'una migliore società futura: insegnare ai giovani, accanto ai valori del rispetto e della giusta obbedienza, anche quelli della ribellione e della disubbidienza» (Ada MARCHESINI GOBETTI, *Quando non si deve obbedire*, in «Giornale dei Genitori», a. IV, n. 5, maggio 1962).

pagine di romanzo), da un lato è volto a garantire, attestare, la veridicità dei fatti ('tutto questo è accaduto *allora*', dal 10 settembre '43 al 28 aprile '45), dall'altro a dichiarare la novità della scrittura ('queste pagine le ho scritte *ora*, 28 aprile 1949').

La distinzione tra l'*allora* dei fatti narrati e l'*ora* della scrittura domina l'organizzazione del testo: la scansione diaristica pressoché quotidiana è infatti incorniciata da un blocco narrativo che estende i limiti cronologici a tre giorni prima e tre giorni dopo la datazione degli appunti; all'interno del diario sono poi incastonati altri cinque inserti narrativi che coprono periodi di tempo (e intervalli di pagine, dalla decina al centinaio) più o meno estesi, e che si presentano esplicitamente come raccordo ulteriore, successivo.¹² Goffredo Fofi ha spiegato così il senso di questi raccordi:

L'idea letterariamente centrale, efficacissima, di questo libro è quella di passare da alcuni capitoli di vero e proprio diario, ricostruiti sugli appunti molto criptici tenuti in inglese da Ada man mano che gli avvenimenti si svolgevano, ad altri in cui, al passato remoto si ricostruisce e racconta un episodio centrale del quale non basta un diario a render ragione: il diario non è sufficiente, ci vuole la narrazione, la spiegazione e la descrizione più ampia, non la cronaca immediata e basta. Questi capitoli sono come racconti, anche molto lunghi. Nel loro gioco di equilibrio con la parte della cronaca, danno al libro la forza vitale che esso ha mantenuto intatta negli anni.¹³

Tuttavia io credo che la funzione di questi inserti non si esaurisca nella scelta di un registro più efficace, di uno stile consono alla materia. Il punto è, piuttosto, che grazie alla presenza dei raccordi si realizza uno sdoppiamento dell'io narrante: la Ada partigiana, che ogni sera scrive i suoi appunti e che ritroviamo in quella che d'ora in poi definirò la 'forma-diario', e la Ada post-liberazione che rievoca, ricorda, gli eventi e la sé stessa di anni prima attraverso gli inserti.¹⁴

Ciò che marca stilisticamente la distinzione tra le due Ada non è l'uso dei tempi verbali narrativi: il passato remoto si ha anche in alcune parti della forma-diario, in alternativa al passato prossimo,¹⁵ non solo per segnalare un tempo della storia precedente alla stesura de-

12. Il racconto di *Diario partigiano* inizia il 10 settembre 1943 (gli appunti il 13 settembre) e si conclude il 28 aprile 1945 (gli appunti il 25 aprile); gli inserti narrativi coprono i periodi 16 - 24 novembre 1943 (DP, 31-41), 23 marzo - 2 aprile 1944 (DP, 85-106), 25 giugno - 3 luglio 1944 (DP, 130-146), 9 - 28 novembre 1944 (DP, 250-268), 24 dicembre 1944 - 27 febbraio 1945 (DP, 286-367).

13. G. FOFI, *Tra memorialistica e narrativa*, cit., p. 319.

14. «The writer of auto/biography has, at the 'moment' of writing, an active and coherent 'self' that the text invokes, constructs and drives towards. Nevertheless there is also textual recognition that 'the past' is indeed past and thus essentially unrecoverable – that, in Barthes' (1975) terms, 'the self who writes' no more has direct and unproblematic access to 'the self who was', that does the reader; and anyway 'the autobiographical past' is actually peopled by a succession of selves as the writer grows, develops, and changes»: Liz STANLEY, *The auto/biographical I: the Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1992, p. 61.

15. Per un'analisi attenta dell'uso dei tempi verbali in *Diario partigiano*, cfr. Stefania STEFANELLI, *Attualità e memoria nel Diario partigiano di Ada Gobetti*, in *Piero e Ada Gobetti: due protagonisti della storia e della cultura del Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Cassino 21-22-23 novembre 2001, Roma, Domograp, 2006, pp. 827-846. Stefanelli, sulla scorta della interpretazione starobinskiana dell'autobiografia (Jean STAROBINSKI, *The style of autobiography*, in *Literary Style: a Symposium*, ed. by Seymour Chatman, London, Oxford University Press, 1971, pp. 285-296) e della nota distinzione di Benveniste tra *discorso* e *storia* (Émile BENVENISTE, *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, in *Problemi di linguistica*

gli appunti, ma anche e proprio là dove, per dirla con le parole di Fofi, «ci vuole la narrazione, la spiegazione e la descrizione più ampia» a integrare la cronaca. La differenza emerge invece dal fatto che il presente, tempo verbale commentativo¹⁶ comune alla forma-diario e agli inserti, si riferisce a due *ora* differenti, che coincidono con diversi gradi di consapevolezza della narratrice: la Ada degli inserti narrativi ulteriori, infatti, a differenza dell'altra, *sa come va a finire* e guarda al percorso resistenziale con cognizione acquisita.

La forma-diario è veicolo di una memoria soggettiva, partecipe, incarnata, è costituzionalmente abilitata a *registrare* il presente, *rievoicare* il passato, *immaginare* il futuro; ma, attraverso l'espedito dichiarato della ri-scrittura posteriore, il testo forza i limiti strutturali del diario, diventa uno spazio di confronto tra il *poi avvenuto* e il *poi immaginato*, tra la realtà dell'Italia liberata e l'utopia della Liberazione. Sono dunque la stratificazione memoriale, l'intreccio tra diversi piani temporali e dimensioni del vissuto, la focalizzazione alternata (dal primo piano diaristico, a distanza ravvicinata con gli eventi narrati, al campo lungo dello sguardo lontano), lo slittamento prospettico, che rendono il racconto di quei mesi sapidamente cronachistico e profondamente simbolico al tempo stesso.

Questo emerge fin dal blocco narrativo con cui esordisce *Diario partigiano*, in cui, rievocando la parentesi badogliana, Ada scrive: «Quando ci ripenso, *oggi*, mi pare impossibile d'aver potuto essere in quei giorni, nonostante l'età e l'esperienza, così fanciullescamente superficiale e felice» (DP, 3). E nel racconto dei giorni che vanno dal 16 al 24 novembre 1943, in cui leggiamo: «*Ora*, ripensandoci, capisco come possa apparire eccessiva questa mia disperazione, paragonata alle angosce ben più gravi che *poi* seguirono» (DP, 32), e più avanti «Ma queste sono divagazioni d'*oggi*. *Quel giorno*, seduti nel fornello da mina, non facevamo tante considerazioni. Eravamo felici, e basta. E guardavamo l'avvenire con ottimistica serenità» (DP, 36), e ancora «Era la prima volta che entravo in quella casa che sarebbe divenuta *poi*, nei mesi seguenti, un prezioso punto d'appoggio» (DP, 37). O nella narrazione relativa ai giorni tra il 9 e il 28 novembre 1944: «Ripensandoci *oggi*, alla luce di tutto quel che accadde *poi*, debbo riconoscere che, s'anche posson sembrare eccessive, le mie paure non erano affatto infondate; e *ancora* mi chiedo come feci a resistere a quell'ansia spaventosa» (DP, 250, miei i corsivi di tutte le citazioni). Emblematico, poi, il commento che troviamo nelle pagine che descrivono la spedizione a Grenoble cui partecipa, dal 24 dicembre 1944 al 27 febbraio 1945, per prendere contatto con i vertici della Resistenza francese:

Oggi, quando ripenso al soggiorno grenoblese di quell'anno, mi chiedo se il suo aspetto più positivo non fu [...] proprio l'intesa perfetta attuata tra persone tanto diverse per temperamento, educazione, mentalità, mestiere; e se non era proprio quest'intesa, questa fraternità profonda – su un piano naturalmente assai più vasto – il fine essenziale a cui tutti avremmo dovuto e *ancora* dovremmo tendere. (DP, 331. Mio il corsivo)

generale, Milano Il Saggiatore, 1994 [ed. orig. Paris, Gallimard, 1966], pp. 283-300), finalizza la sua scrupolosa e utile disamina alla distinzione tra io narrante (che corrisponde a quella che io definisco la Ada post-Liberazione) e io narrato (la Ada partigiana), distinzione che a mio avviso non rende sufficientemente conto della complessità dell'intreccio di voci e punti di vista che con questo mio contributo intendo mettere in luce.

16. Cfr. Harald WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. a c. di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Bologna, il Mulino, 2004 (ed. orig. Stuttgart, Kohlhammer, 1964), pp. 15-79.

La particolarità e riflessività dello sguardo retrospettivo di Ada sui suoi appunti (e per estensione sui fatti del 1943-45) emerge del resto fin dalla prima parola di *Diario partigiano*:

Credo di dover cominciare il mio racconto da quel momento – verso le 4 del pomeriggio del 10 settembre 1943 – in cui, mentre con Paolo, Ettore e Lisetta stavo distribuendo manifestini all'angolo di via Cernaia e corso Galileo Ferraris, vidi, *con occhi increduli*, passare una fila d'automobili tedesche. (DP, 3. Mio il corsivo)

Alla fine della guerra, dopo la Liberazione, il peso storico, politico, civile di quella data – 10 settembre 1943, inizio dell'occupazione nazifascista di Torino¹⁷ – è chiaro alla Ada posteriore, la Ada narratrice, a cui sembra quindi necessario iniziare da lì il suo racconto, sebbene gli appunti – presi dalla Ada partigiana che, ancora inconsapevole del pieno significato di quella sfilata di auto tedesche, assiste ai movimenti «con occhi increduli» – comincino qualche giorno più tardi. Nella coesistenza del «Credo» (commentativo, dubitativo) e degli «occhi increduli» nel periodo incipitario, si misura tutta la distanza tra *Aktzeit* e *Textzeit*,¹⁸ e si radica nella strategia narrativa, fin dall'esordio, il tema principale di *Diario partigiano*: la relazione tra storia, memoria, esperienza.

È questo sistema prospettico sapientemente organizzato che rende *Diario partigiano* un osservatorio particolare dell'assetto politico, sociale e emotivo del lungo periodo resistenziale, un discorso che rivela e sottolinea le avvisaglie del ritorno gattopardesco ad assetti prefascisti, se non fascisti, e che palesa, non senza smarrimento, il passaggio organizzativo e tonale della lotta partigiana dalla lunga fase del combattimento a quella dell'insurrezione finale.

A proposito di questo passaggio, il 27 febbraio del 1945 – di ritorno dalla spedizione a Grenoble – Ada scrive:

Ho l'impressione che l'orientamento sia mutato; e che ora non si tratti più tanto di combattere e di molestare il nemico (la cui sconfitta appare ormai certa) quanto di preparare l'insurrezione, che dovrebbe essere imminente, e disporre le cose in modo che la vittoria non sia vana. [...] a impedir che la vittoria sia frustrata, a far sì che si compia la rivoluzione democratica. (DP, 368)

E pochi giorni dopo, a proposito delle difficoltà sorte nel formare un Comando unico che metta insieme le brigate Garibaldina, GL e Autonoma della Val Susa affinché gli Alleati

17. «Nel primo pomeriggio del 10 settembre 1943, i tedeschi del 2° Reggimento corazzato Panzer-Grenadier della I Divisione 'Leibstandarte SS Adolf Hitler' entrarono in città provenienti dall'autostrada Torino-Milano. Erano circa 3 mila uomini ben equipaggiati, dall'aspetto minaccioso e impressionante, "ossuti e verdi come ramarmi", scrive Cesare Pavese; si trattava di truppe appena giunte dal fronte russo, abituate dunque più di altre ad una violenza cieca e senza freni. La lunga fila di carri armati, autocarri blindati e camionette percorse senza difficoltà il lungo asse viario di corso Giulio Cesare giungendo fino a Porta Palazzo, dove si divisero irradiandosi verso il centro. In poco tempo vennero così occupati i punti nevralgici di Torino: il palazzo degli Alti Comandi di corso Galileo Ferraris, il palazzo delle Poste e Telegrafi di via Alfieri, la stazione di Porta Nuova e gli altri scali ferroviari.» (Nicola ADDUCI, *1. L'occupazione di Torino (10-30 settembre 1943)*, in *Che il silenzio non sia silenzio. Memoria civica dei caduti della Resistenza a Torino*, a c. di Nicola Adduci et al., Torino, Museo diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà - Isoreto, 2015, pp. 34-41: 34).

18. Cfr. Paul RICOEUR, *Tempo e racconto*, vol. 2 - *La configurazione nel racconto di finzione*, trad. it. a c. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1987 (ed. orig. Paris, Editions du Seuil, 1984), in particolare le pp. 103-257.

trovino al loro arrivo un governo partigiano stabile e coeso, commenta:

Ma com'era più bello, più chiaro, più consolante nell'autunno del '43 quando ci si batteva con spontaneo entusiasmo e si aveva veramente il senso del compiere, sia pur modestamente, con ogni atto una rivoluzione, invece di discutere, come si fa *oggi*, su questioni di prestigio, di equilibrio, di pariteticità (per non dire di pettegolezzo) con uno spirito che credevo *allora* sepolto per sempre! Forse anche questa è una crisi di crescita, un necessario passaggio; ma ne provo tuttavia un senso di depressione e d'angoscia. (DP, 369. Mio il corsivo)

Lo sconforto e l'insofferenza che qui sono espresse in una forma dubitativa («Forse anche questa è una crisi di crescita»), marcano già una prima distanza tra l'*allora* della prima Resistenza e l'*oggi* del marzo '45, tra lo slancio fiducioso verso un rinnovamento totale e la percezione – ancora sfumata – di un possibile fallimento delle aspettative, di un ritorno a uno «spirito [...] sepolto per sempre». La Ada partigiana va congedandosi da se stessa, e lo fa dal momento in cui il suo *prima* non è più tutto ciò che ha preceduto il 10 settembre, ma diventa proprio l'inizio della Resistenza.

Fino ad allora il presente, nella forma-diario, aveva sempre coinciso con la lotta partigiana, mentre il passato era stato tutto ciò che precedeva l'armistizio. Un passato di cui si auspica un superamento totale non solo nelle istituzioni, nel corpo sociale e nella coscienza politica individuale, ma – rinnovamento più complesso e doloroso – nelle fibre intime di ognuno e ognuna.¹⁹

Ma a due mesi dalla liberazione di Torino, quando la sconfitta del nemico «appare ormai certa», si inizia a verificare uno slittamento del punto di vista che si sposta in avanti, spingendo improvvisamente il periodo di lotta verso il *prima* e trasformandolo in un sorta di cuneo, vagheggiato, tra passato e presente.

La percezione del mutamento nel corso degli eventi, che provoca un mutamento nell'assetto della Ada partigiana e un suo avvicinarsi alla narratrice post-Resistenza, si esplicita nel confronto con un brano del lungo inserto narrativo che chiude *Diario partigiano* e racconta i tre giorni dell'insurrezione torinese che portano alla liberazione finale della città e all'insediamento della giunta CLN. Si tratta, non a caso, dell'ultima pagina di *Diario partigiano*.

È la sera del 28 aprile, quel giorno Ada si è insediata in Municipio come vicesindaca della giunta Roveda, in una Torino finalmente libera. Sono state giornate convulse, faticose, impegnative fisicamente e emotivamente, ma il sonno, agognato, non arriva:

Confusamente intuitivo [...] che incominciava un'altra battaglia: più lunga, più difficile, più estenuante, anche se meno cruenta. Si trattava *ora* di combattere non più contro la prepotenza, la cru-

19. Ada avverte su se stessa tutta la difficoltà del rinnovamento interiore, che pure desidera e ritiene condizione indispensabile perché avvenga la rivoluzione democratica. Alla notizia della liberazione di Parigi, il 23 agosto 1944, è assalita dalla gioia ma anche da un senso di «angoscia quasi panica», e scrive: «Quale sarà la Parigi, meglio quale sarà il mondo che uscirà dal tormento di oggi? [...] Ho paura di questo domani che sarà così diverso, così ostile forse a troppe cose in cui ho creduto. Capisco che così dev'essere; son pronta a dar la vita perché così sia; maavrò la forza di viverci, in questo "nuovo ordine" di domani? Saprà rifarmi tutta – sangue, istinti, pensieri e miti – in modo da poter respirare liberamente nell'atmosfera nuova senza sentirmi un nostalgico sopravvissuto relitto?» DP, 186.

deltà e la violenza – facili da individuare e da odiare –, ma contro interessi che avrebbero cercato subdolamente di risorgere, contro abitudini che si sarebbero riaffermate, contro pregiudizi che non avrebbero voluto morire: tutte cose assai più vaghe, ingannevoli, sfuggenti. (DP, 419)

Nel periodo che intercorre tra quella prima sensazione «di depressione e di angoscia» del marzo 1945, e la confusa intuizione della nuova, logorante, battaglia che la attende, in effetti, sono accadute cose di non poco conto; eventi indicativi, puntualmente registrati sul diario, del progressivo riemergere di una logica politica tradizionale tesa spasmodicamente a riassorbire, addomesticare, se non reprimere, le pratiche di quello che Ada, senza mezzi termini definisce «un movimento clandestino rivoluzionario» (DP, 383).

A questo proposito vale la pena soffermarsi su un episodio significativo. Il 24 dicembre '44 Ada Prospero viene informata da Vittorio Foa che è stata designata a coprire la carica di vicesindaca di Torino dopo la liberazione, in rappresentanza del Partito d'Azione; di fronte alla sua perplessità («Ma non ho ombra di pratica amministrativa!» DP, 284), Foa la rassicura: «– La pratica te la farai, [...] e t'assicuro ch'è proprio il lavoro che ci vuole per te. Pensa quanti problemi pratici ci saranno da risolvere: problemi semplici, quasi casalinghi, per riorganizzare la vita di mezzo milione di persone. Non riesco a veder persona più adatta –» (*ibidem*). Ada accetta, non troppo convinta, ma desiderosa di «aiutar la gente, e far andar bene le cose» (DP, 285), quella che nei giorni seguenti definirà una «terribile carica» a cui è «definitivamente condannata» (DP, 381). Il 14 aprile '45, nell'imminenza della Liberazione, avviene quindi un primo incontro dei tre vicesindaci della futura giunta Roveda, il socialista Domenico Chiaramello, il democristiano Gioacchino Quarello e Ada Prospero, che sintetizza così il confronto:

Quando penso alle responsabilità che sto per assumere di fronte a una popolazione disorientata e bisognosa di tutto, materialmente e moralmente [...] confesso che mi sento mancare il respiro. [...] I due che ho visto oggi erano invece tranquilli e soddisfatti come eredi che entrassero finalmente in possesso di un patrimonio a cui avevano diritto e sul cui possesso finalmente non ci fosse più dubbio. Inutilmente cercai di parlar con loro di problemi concreti: gl'internati, gli ex prigionieri che torneranno, le case per i senza tetto, le scuole, le famiglie delle vittime politiche. Subito capii che i miei problemi non li interessavano molto. Quarello dice che bisognerà far subito rimettere le panche sui viali (sì, senza dubbio, ma non mi par questa la cosa più urgente), Chiaramello pensa a una bella stagione d'opera lirica (buona anche questa, ma Dio mio!). E siccome insistevo, forse un po' troppo, sulla superiore urgenza d'altri problemi, Quarello mi disse a un tratto con aria di "filone": – Dia retta a me, signora, non si scalmani; si ricordi che noi siamo oggi a questo posto non per quello che faremo, ma per quello che *non* abbiamo fatto, – alludendo al nostro ventennale riserbo, alla nostra mancata adesione al fascismo. Mi sentii ribollire: l'antifascismo fu certo una cosa sacrosanta, ma solo se la resistenza passiva di ieri, trasformatasi, almeno per noi, in resistenza attiva in questi ultimi venti mesi, continuerà a essere volontà di rinnovamento, attività rivoluzionaria, ricostruzione. Non mi par proprio questo il momento di rinchiuderci nella dignità del nostro passato e di vantare per suo merito diritto a cariche e onori. Dissi ai due queste cose, forse con troppo ingenuo calore. Quarello scosse il capo con aria di superiorità indulgente; Chiaramello, forte dell'antica amicizia, si permise di darmi amabili colpetti sulla testa dicendo: – Ma guarda un po' che idee rivoluzionarie s'è messa

in testa la nostra Ada! Ah, ah, testolina bizzarra! Non ti credevo così bizzarra!

E su questo tono d'oratorio domenicale in cui, cosa curiosa, il reverendo era socialista, si conclude il colloquio.

Uscii dal Canelli scoraggiata e umiliata. (DP, 390-391).

Allo *scoraggiamento* per l'immobilismo socialista e democristiano si aggiunge, in Ada, l'*umiliazione* di dover subire dai colleghi, poco più anziani e con pari esperienza e legittimità politica, un immarcescibile atteggiamento paternalista e maschilista. Con questo amaro reportage della riunione clandestina al Canelli,²⁰ il cambio di posizionamento della narratrice si configura definitivamente, avvicinandosi fin quasi a coincidere con quello della Ada post-Liberazione. Il ribaltamento di prospettiva registrato da Ada dal marzo '45 è ora compiuto: l'esperienza resistenziale, di cui la banda partigiana aveva rappresentato una sorta di metonimia, prefigurazione (ancora perfezionabile) di una società futura,²¹ radice del *poi* immaginato nell'*ora* esperito, diventa irrimediabilmente *prima*, un prima vissuto e irripetibile, a cui attingere idealmente per contrastare un *oggi* drasticamente distante dall'utopia vagheggiata.

Quando alla sovrapposizione tra futuro immaginato e futuro esperito, che governa il sistema narrativo, si aggiunge l'esperienza di chi legge *Diario partigiano* a distanza di sessanta anni, quello che doveva suonare come un monito costruttivo a vigilare sulla liberazione come aspirazione permanente, condizione in perenne divenire, diventa triste nunzio di una sconfitta. Per Ada Prospero non si trattava certo di questo, non era nelle sue intenzioni, né nella sua indole e formazione, darsi per vinta; nata nel 1902, antifascista fin dall'adolescenza, collaboratrice di *Energie nove* e *Rivoluzione liberale*, compagna di Piero Gobetti, attiva fin dagli esordi di Giustizia e Libertà e del Partito d'Azione, partigiana, quadro dirigente della Resistenza, fondatrice di *Noi donne* e dell'UDI, vicesindaca della Torino appena liberata, membro della Consulta Nazionale, dagli anni '50 del Novecento si dedicò prevalentemente, e instancabilmente, alle questioni relative ai diritti delle donne, e alla divulgazione pedagogica.²² Fino ai suoi ultimi giorni di vita non smise di osservare criticamente il presente, e di schierarsi. Un paio di mesi prima di morire, all'inizio della rivolta

20. Il ristorante e albergo Canelli, in via San Dalmazzo, fu una delle sedi delle formazioni Matteotti, dove si svolsero la maggior parte delle riunioni clandestine del CLN. Sulla soglia del Canelli, il 27 aprile 1945, fu freddata da un cechino la partigiana Libera Laura Lucca (Liberina). Cfr. Paolo GRECO, *Cronaca del Comitato Piemontese di Liberazione Nazionale (8 settembre 1943 - 9 maggio 1945)*, in *Aspetti della resistenza in Piemonte*, Istituto storico della Resistenza in Piemonte, Torino, Books store, 1977 (1ª edizione Torino, Società Editrice Torinese, 1950); *Che il silenzio non sia silenzio*, cit.

21. Franco Castelli spiega efficacemente come la banda partigiana ha rappresentato «una sorta di microcosmo che prefigura un modello di vita alternativo a quello sin allora esperito sotto il regime. Il sogno realizzato di una *cosa nuova* che si chiama democrazia.» (Franco CASTELLI, *La quotidianità partigiana*, s.d., in www.isral.it/we/web/risorsedocumenti/25aprile.htm).

22. Per la biografia di Ada Prospero Marchesini Gobetti (non ancora studiata in maniera esauriente) vorrei rinviare non solo a *Carissima Ada gentilissimo senatore*, cit.; Piero GOBETTI, Ada MARCHESINI GOBETTI, *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926, con in appendice i Diari di Ada (1924-1926)*, a c. di Ersilia Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 1991; *Piero e Ada Gobetti: due protagonisti della storia e della cultura del Novecento*, cit.; Maria Cristina LEUZZI, *Ada Gobetti e l'educazione al vivere democratico. Gli anni Cinquanta di Ada Prospero Marchesini*, Roma, Anicia, 2015, ma anche a due lungometraggi particolarmente ricchi di testimonianze e documenti significativi: «*Piacere, Ada Gobetti*». *L'emozione educativa*, Regia: Teo De Luigi, sceneggiatura: Andrea Gobetti, 2009, Italia: Centro Studi Piero Gobetti e *Ada Marchesini Gobetti. L'abitudine all'azione*, di Marta La Licata e Fedora Sasso, 2016, Italia: Rai.

studentesca del 1968, sul «Giornale dei Genitori» (da lei fondato e co-diretto) commentava così l'occupazione dell'Università torinese, mostrando una lucida, programmatica, coniugazione tra continuità di ideali e necessità di rinnovamento, ma anche l'assunzione ormai definitiva (presagita nelle pagine di *Diario partigiano*) della Resistenza come «rivoluzione rimasta a mezzo»:²³

Questa volontà dura e intransigente di rinnovamento totale, questa fiducia nell'azione per risolvere i problemi non è forse quella che ci ha animati nella nostra lunga battaglia di antifascisti e di resistenti? Perché non vogliamo riconoscerne nei giovani d'oggi l'urgenza e la forza? In questi ultimi vent'anni ci siamo visti risorgere insidiosamente intorno tante vecchie, superate forze e strutture che allora, per generosità o per stanchezza, non abbiamo saputo abbattere. Perché non dobbiamo riconoscere ai giovani d'oggi il merito di riprendere – naturalmente in condizioni e con metodi assai diversi – la battaglia da noi lasciata incompiuta?²⁴

23. Inevitabile il richiamo a Piero CALAMANDREI, *Come nasce la nuova Costituzione*, in «Il Ponte», III (1947), pp. 1-8: 6.

24. Ada MARCHESINI GOBETTI, *Gli studenti hanno ragione*, in «Giornale dei Genitori», a. X, n. 1, gennaio 1968, pp. 12-14.

FEDERICA PICH

«*An epitome of a million acts*»

Ritratto e biografia nei saggi di Virginia Woolf

How on earth does one explain madness and love in sober prose, with dates attached?

Virginia Woolf si riconosceva poco talento come critico d'arte – e sospettava, a ragione, che un simile giudizio fosse condiviso dalla sorella pittrice e da altri amici artisti. Questo dichiarato disagio davanti alla pittura, tuttavia, non le ha impedito di esplorare, dalla giovinezza fino agli ultimi anni di vita, la terra di nessuno che divide le immagini dalle parole.¹ Tra i suoi scritti sulle arti visive, i saggi dedicati al ritratto, pittorico e fotografico,² rivestono un interesse peculiare perché incrociano l'oggetto più caro alla sua intera ricerca creativa: la vita umana individuale e il problema di come rappresentarla, in particolare nella sua forma invisibile e introflessa, priva di azioni – azioni che, del resto, non le interessa veramente raccontare. Appassionata lettrice di biografie e autrice di innumerevoli abbozzi biografici e autobiografici, oltre che di quelle ingegnose invenzioni sul genere che sono *Orlando* (1928) e *Flush* (1933), Woolf intende la biografia e il ritratto figurativo come modelli distinti ma accomunati dal tentativo di catturare ed esprimere la personalità di un individuo, reale o fittizio. Le due forme sono dominate rispettivamente dalla narrazione temporale in cui si rivelano, a poco a poco, i caratteri e i destini, e dalla sintesi istantanea di un'inquadratura in cui il passato e il futuro possono introdursi solo per via metaforica o metonimica, condensati in tracce e in annunci. Questa distinzione, pur non priva di contraddizioni, definisce lo sfondo concettuale di un nucleo di saggi dove il legame tra biografia e ritratto è esaminato a vari livelli: nel rapporto tra l'opera e il suo oggetto (un corpo, una personalità, una storia individuale), tra l'artista (scrittore o pittore) e la sua opera, tra l'opera e il lettore-spettatore. Queste tre prospettive si riveleranno poi cruciali, perché portate al secondo grado, nel caso della biografia di Roger Fry – il racconto della vita di un uomo che per mestiere studiava le immagini e tentava di raccontarle in parole.

1. La materia del ritratto: «granite» e «rainbow»

Uno dei nodi centrali che l'artista deve affrontare davanti al compito del «portrait» scritto o dipinto è il delicato nesso tra «facts» e «personality», tra «granite» e «rainbow»,³ tra la so-

1. Per un orientamento aggiornato su questi temi si può partire da *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, ed. by Maggie Humm, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.

2. Su presenze e funzioni della ritrattistica nella scrittura narrativa e saggistica di Virginia Woolf, cfr. Diane F. GILLESPIE, *The Sisters' Arts, The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, New York, Syracuse University Press, 1988 e Elizabeth HIRSCH, *Virginia Woolf and Portraiture*, in *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, cit., pp. 160-177.

3. Virginia WOOLF, *The New Biography* [1927], in *Collected essays* [ed. by Leonard Woolf], IV, London, Hogarth Press, 1967, pp. 229-235: 229.

lità tangibile degli avvenimenti esteriori e la natura sfuggente e mutevole dell'interiorità. Il problema è legato in primo luogo alla necessità di riconoscere e privilegiare gli eventi o i dati fisici che meglio lascino intuire una personalità. Per il biografo si tratta di «choose those truths which transmit personality»,⁴ per il ritrattista di scegliere una posa e un'ambientazione, un punto di vista e una fonte di luce che esprimano le qualità fondamentali del soggetto; due operazioni selettive tra loro assimilabili, almeno stando all'uso metaforico del linguaggio visivo, mai neutro nella prosa woolfiana: «For in order that the light of personality may shine through, facts must be manipulated; *some must be brightened; others shaded*». ⁵ Tanto il biografo che il ritrattista devono poi organizzare efficacemente gli elementi prescelti, come ha fatto Lytton Strachey nella sua biografia della regina Vittoria (*Queen Victoria*, 1921), attenendosi ai fatti («the world of fact») ma usando senza esitazioni «the biographer's power of selection and relation». ⁶ Mentre lavora alla vita di Fry, Woolf è scoraggiata proprio dal contrasto tra la pleora di materiali a sua disposizione e la ricerca di un'unità coerente. «But then how can one make a life out of Six Cardboard boxes full of tailor's bills love letters and old picture postcards?», si chiede in una lettera del dicembre 1939 a Vita Sackville-West. ⁷ Davanti a queste scatole piene di frammenti sconnessi, in cui la vita si presenta come un accumulo violentemente asindetico di insignificanti evidenze materiali e esperienze filtrate dalla scrittura privata, si sarebbe tentati di concludere che «it is no use trying to sum people up», come sentenza *Jacob's room* (1922). ⁸

Tuttavia, una rinuncia così radicale non sembra coinvolgere le arti non verbali, che possono confrontarsi direttamente con il volto umano, cioè con il compendio più efficace di una vita («*a summing-up, an epitome of a million acts, thoughts, statements and concealments*»). ⁹ È in virtù di questa storia implicita, avvolta su stessa e contratta nel visibile, che l'atto pittorico scaturito dalla visione dell'artista – Walter Sickert in questo caso – si trasforma, nello spettatore, in atto di lettura («when he *paints* a portrait I *read* a life»). ¹⁰ La natura dell'intuizione che guida il pittore dall'esterno all'interno, dal volto alla storia che gli spettatori decifreranno come discorso, riconvertendo il colore in parola, si associa con forza ai verbi della visione:

I repeat, said one of them, that Sickert is among the best of biographers. When he sits a man or woman down in front of him he *sees* the whole of the life that has been lived to make that face. There it is – stated. None of our biographers make such complete and flawless statements. They are

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, corsivi miei.

6. Virginia WOOLF, *The Art of Biography* [1938], in *Collected essays*, IV, cit., pp. 221-228: 224.

7. Virginia WOOLF, *Leave the Letters Till We're Dead: The Letters of Virginia Woolf*, vol. VI: 1936-1941, ed. by Nigel Nicolson, London, Hogarth Press, 1980, 3571, p. 374; cfr. ivi, 3442, p. 271.

8. «It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done [...]» (Virginia WOOLF, *Jacob's Room*, Rockville, Arc Manor, 2008, p. 24).

9. Virginia WOOLF, *Walter Sickert: A Conversation* [1934], in *Collected essays* [ed. by Leonard Woolf], II London, Hogarth Press, 1966, pp. 233-244: 235. Del saggio esistono due versioni diverse, come spiega Maggie HUMM, *Woolf and the Visual*, in *A Companion to Virginia Woolf*, ed. by Jessica Berman, Chichester, Wiley-Blackwell, 2016, pp. 291-304: 300. Per la differenza tra «summary» e «record» cfr. E. HIRSCH, *Virginia Woolf and Portraiture*, cit., p. 163.

10. V. WOOLF, *Walter Sickert*, cit., p. 235.

tripped up by those miserable impediments called facts; was he born on such a day; was his mother's name Jane or Mary; [...] But Sickert takes his brush, squeezes his tube, looks at the face; and then, cloaked in the divine gift of silence, he paints – lies, paltriness, splendour, depravity, endurance, beauty – it is all there and nobody can say, “But his mother's name was Jane not Mary”. [...] Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint.¹¹

Attraverso lo studio del modello, Sickert rintraccia nel volto che ha di fronte l'intera vita che è stata vissuta per produrlo, le stratificazioni fisiche e interiori determinate da una catena di eventi passati, e nel ritrarlo offre allo sguardo un racconto silenzioso ma più efficace di qualsiasi biografia scritta. La pittura afferma in modo completo e preciso, senza inciampare in particolari irrilevanti di cui deve verificare l'esattezza o l'opportunità, mentre il compito della scrittura è reso più difficile dalla natura impura del mezzo verbale e dal peso di condizionamenti esterni.¹² Un ritratto di Sickert è il risultato della sintesi, sapiente eppure immediata, dei milioni di dettagli dispersi che compongono un volto umano, a partire dai quali il pennello combina i segni dell'azione («acts», «statements») con le tracce della vita interiore («thoughts») e della dissimulazione («concealments»).

La possibile intuizione del complesso equilibrio tra manifestazioni visibili e invisibili del soggetto, tra lo sporgersi dell'io sul mondo e il suo ripiegamento interiore, si intreccia, per ogni biografo come per ogni ritrattista, con il problema, antropologico ed estetico, del rapporto tra corpo e anima, tra aspetto fisico e personalità, e della corrispondenza o dell'assoluto contrasto tra i due, caro anche al Lytton Strachey dei *Portraits in Miniature* (1931). In *Orlando* il poeta spiantato, con grave incongruenza, ha una faccia da macellaio,¹³ mentre il/la protagonista è un esempio di perfetta armonia tra bellezza esteriore e bellezza interiore; il nucleo della sua personalità è così forte che la misteriosa trasformazione da uomo a donna non ne muta l'identità, il volto e i ricordi:

The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory – but in future we must, for convention's sake, say “her” for “his”, and “she” for “he” – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle.¹⁴

Il volto, ovvero lo spazio fisico più esposto allo sguardo, e il passato, cioè la serie di eventi che può averne segnato i tratti, non cambiano; cambia invece il futuro narrativo del personaggio, perché gli abiti femminili – e quello che rappresentano in termini pratici e simbo-

11. Ivi, pp. 236-237, corsivi miei. La specifica forma di questo saggio, che finge di rievocare una conversazione tra commensali a una cena, permette alla scrittrice di presentare punti di vista talvolta contraddittori sul pittore, ad esempio suggerendo la possibilità di paragonarlo a un romanziere piuttosto che a un biografo (ivi, pp. 237-240).

12. Tuttavia, un ritratto eseguito su commissione può imporre «mimetic obligations» al pittore tanto quanto una biografia autorizzata ne impone allo scrittore (E. HIRSCH, *Virginia Woolf and Portraiture*, cit., p. 161).

13. «Nature, who has played so many queer tricks upon us, making us so unequally of clay and diamonds, of rainbow and granite, and stuffed them into a case, often of the most incongruous, for the poet has a butcher's face and the butcher a poet's; [...]» (Virginia WOOLF, *Orlando. A Biography*, London, Hogarth Press, 1990, p. 46).

14. Ivi, p. 87

lici – alterano l’armoniosa continuità tra corpo e azioni che aveva illuminato il destino di Orlando. All’inizio del romanzo, il narratore aveva sottolineato la perfetta corrispondenza tra aspetto nobile e azioni gloriose di un eroe («Orlando, *to look at*, was cut out precisely for some such career») le cui imprese, offrendo al biografo un oggetto straordinariamente avvincente, non avrebbero richiesto «the help of novelist or poet». ¹⁵ Insieme alla scelta e all’organizzazione del materiale, proprio il rapporto tra «facts» e «fiction» è un’altra preoccupazione che accomuna il biografo e il ritrattista. Alle falsificazioni o alle integrazioni immaginarie che il primo introduce nel racconto di una vita corrispondono le alterazioni che il secondo impone a un volto o a un corpo per rendere una personalità o per produrre, ad esempio, un ritratto simbolico, dove l’individuo sta per un tipo umano o per un concetto.

Entrambi gli artisti devono poi fare i conti con l’irresistibile tendenza del lettore-spettatore a confrontare la biografia e il ritratto di un essere umano con la propria idea di quel dato individuo. Questa abitudine ingenuamente soggettiva esaspera il conflitto permanente tra il ritratto inteso come simulacro somigliante e il ritratto come opera d’arte, efficacemente illustrato in una recensione del 1920, *Pictures and Portraits*, ¹⁶ che Virginia Woolf dedica a una serie di caricature di Edmund X. Kapp (*Personalities. Twenty-four drawings*, London, Martin Secker, 1919). L’ordito dell’argomentazione, pur sempre labile e divagante, ¹⁷ si regge sulla contrapposizione tra le effigi di due contemporanei che l’autrice ha conosciuto personalmente, Lord Morley e Bernard Shaw, ed alcuni ritratti ‘simbolici’ («The Politician», «The Bishop»): davanti a un’immagine che ritrae un individuo che ci è familiare, inseguiamo la possibilità di aggiungere qualche elemento al nostro «estimate» della sua anima e ci soffermiamo sulle sembianze dipinte solo per rilevare scarti e corrispondenze rispetto al nostro ricordo, incuranti degli scopi e delle esigenze dell’arte; davanti all’effigie di uno sconosciuto o di un generico ‘carattere’ siamo invece più disponibili ad accogliere il «portrait» in quanto opera d’arte e nel descriverlo la nostra immaginazione sembra dispiegarsi in associazioni metaforiche più libere. Tanto per l’osservatore quanto per il pittore, dunque, la ricerca dell’identità si contrappone all’interesse per l’aspetto puramente estetico del ritratto.

Gli scrittori, a loro volta, non sono immuni dagli effetti di questa contrapposizione. A proposito di alcuni ritratti fotografici eseguiti da Julia Margaret Cameron, Woolf ricorda che i pittori ne lodavano l’arte, mentre gli scrittori concentravano la loro ammirazione e la loro curiosità sul «character» rivelato da quelle immagini. ¹⁸ Allo stesso modo, davanti al ritratto di una «disillusioned lady in full evening-dress sitting on a balcony in Venice» dipinto da Walter Sickert, ¹⁹ la scrittrice non può trattenersi dall’immaginare il passato della don-

15. Ivi, p. 4, corsivo mio.

16. Virginia WOOLF, *Pictures and Portraits*, in *The Essays of Virginia Woolf*, ed by Andrew MacNeillie, III (1919-1924), London, The Hogarth Press, 1988, pp. 163-166.

17. «[...] Woolf in her essays on the visual arts makes of herself a character, one we might dub “the common viewer” [...] That viewer is also, less commonly, a writer. What a creator who works in a different medium perceives as she confronts not only the paintings but the task of saying something about them determines the structure of her essays» (D. GILLESPIE, *The Sisters’ Arts*, cit., pp. 73-74).

18. «Painters praised her art; writers marvelled at the character her portraits revealed» (Virginia WOOLF, *Julia Margaret Cameron* [1926], in *Immagini/Pictures*, trad., cura e introduzione di Flora de Giovanni, Napoli, Liguori, 2002, pp. 114-141: 136).

19. V. WOOLF, *Walter Sickert*, cit., p. 235.

na – proprio come accade in *Mr Bennett and Mrs Brown* (1923-24) – allontanandosi dalla superficie visibile alla ricerca di una storia. Dalla prospettiva interessata di un narratore, infatti, i ritratti offrono «somebody's room, nose, or hands, some little effect of character or circumstance, some knick-knack to put in our pockets and take away».²⁰ Se paesaggi e nature morte rendono più acute le percezioni e ridestano la sperimentazione linguistica e descrittiva,²¹ i ritratti offrono elementi che potrebbero riuscire utili nella caratterizzazione di un personaggio, nella costruzione di una scena o nell'invenzione di un intreccio. Woolf aveva già esplorato quest'ultima possibilità, in forma critica e ironica, nel resoconto di una visita alla Royal Academy (1919), dove i soggetti raffigurati nei dipinti diventavano i personaggi di una narrazione.²² L'ingresso all'esposizione è messo in scena come l'arrivo a un ricevimento di gala, dove i ritratti prendono il posto degli ospiti e degli invitati e vengono fatti interagire dalla scrittrice-spettatrice, che immagina dialoghi e storie che li collegano nel corso della serata. Dopo una lunga e divagante fantasia narrativa innescata dal dipinto di una «lady in full evening dress», la sua attenzione è improvvisamente attirata dal ventre bianco di un pesce, che in prima istanza riconduce alla trama appena immaginata («“The Duke caught that!”»); tuttavia, quando lo sguardo muove dal dettaglio isolato al quadro intero, la fantasticheria lascia il posto all'ecfrasi vera e propria, che rivela un'altra e diversissima storia, di miseria e fatica e forse di lutto («[...] but to descend to details. The picture, No. 306, represents a young woman holding a baby on her knee. [...] the large fish is being dangled before his eyes by a brother a year or two older [...]»)²³ Come accade anche nel caso del dipinto n. 248, il tentativo di interpretare l'immagine tende a coincidere, nella mente della scrittrice-spettatrice, con il prender forma di un racconto: poiché i dettagli della raffigurazione sono decifrati in chiave indiziaria, come tasselli di una vicenda possibile, la ricerca del significato del quadro, che «must be left to the imagination of the onlooker»,²⁴ si riduce all'esplicitazione del suo contenuto narrativo implicito, mentre la dimensione materica e sensoriale dell'immagine continua a sfuggire.

2. Ritratti incompleti e quadri silenziosi

Nel tardo e autobiografico *A Sketch of the Past*, il termine «caricatures» ricorre a proposito dei brevi bozzetti dedicati ad alcuni personaggi conosciuti dalla scrittrice nell'infanzia e morti quando era ancora bambina; la possibilità di rappresentarli come «complete characters», figure a tutto tondo e in sé compiute, deriva dalla coincidenza tra sguardo passato e sguardo presente determinata dall'insediarsi di una condizione definitiva: «they all died when I was

20. Virginia WOOLF, *Pictures* [1925], da *The Moment and Other Essays*, New York, Harcourt and Brace, 1947, pp. 140-144: 143.

21. In particolare, i paesaggi fanno vedere meglio i colori e spingono a cercare espressioni adatte per definirli («phrases for them»); le nature morte saziano acuendo il senso del colore e stimolando la capacità di ricreare gli oggetti con le parole – «working them over again in words» (*ibid.*).

22. Virginia WOOLF, *The Royal Academy* [1919], in *Collected Essays*, IV, cit., pp. 206-211.

23. *Ivi*, p. 208.

24. *Ivi*, p. 209.

a child. Therefore they have never been altered. I see them exactly as I saw them then».²⁵ L'assenza di mutamento nell'oggetto e nel soggetto di un tale sguardo fa dei morti l'incarnazione paradigmatica del personaggio che si può ritrarre senza residui e in modo perfetto. Talvolta l'impulso che ci conduce in una galleria di ritratti è precisamente quello di dare un volto a un nome ormai senza vita («an urgent desire to identify one among the dead»),²⁶ a un personaggio realmente esistito di cui leggiamo o sentiamo parlare ma che non abbiamo mai conosciuto. I «portals» della National Portrait Gallery si spalancano allora come le porte di un oltretomba pittorico, dove i ritratti sono le ombre che andiamo a visitare; un viaggio simile è compiuto da chi si trova a osservare le statue di cera dei sovrani a Westminster Abbey, o da Orlando quando scende nella cripta dove sono sepolti i suoi antenati.²⁷

Ma se è possibile ritrarre solo ciò che non muta, come catturare ciò che è vivo, cioè continuamente diverso da sé stesso? Entrambi ostili, per sé e per gli altri, all'ipotesi di un ritratto statico e virtualmente funerario, sia Virginia Woolf che Roger Fry si sono interrogati sulla possibilità di realizzare un'effigie umana scritta o dipinta che rendesse conto anche del passare del tempo, del variare degli stati d'animo. Alle prese con la biografia di Fry, Woolf non ha alcuna intenzione di inseguire faticosamente un ritratto preciso e accademico («strain after an R[oyal] A[cademy] portrait»),²⁸ che lo stesso Fry avrebbe detestato come una sorta di imbalsamazione reverenziale, un'opprimente maschera mortuaria («Certainly he would have refused to sit for the portrait of a finished, complete or in any way perfect human being»)²⁹ In questa fase l'arte del biografo le appare un faticoso lavoro quasi artigianale, da sarto o da carpentiere («a craftsman, not an artist»),³⁰ di composizione di un'unità a partire dalla molteplicità e dall'ipertrofia delle informazioni. La ricerca di una forma di narrazione biografica in grado di rendere il movimento e la trasformazione, la profondità temporale e soprattutto le influenze invisibili, le forze nascoste che determinano piccoli e grandi mutamenti nelle vite umane, lascia traccia anche nella versione definitiva dell'opera, che associa una cronologia tradizionale a una struttura molto complessa, assimilabile a quella della sonata musicale per il modo in cui abbandona e riprende i temi.³¹

25. Virginia WOOLF, *A Sketch of the Past*, in *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, ed. and with an introd. and notes by Jeanne Schulkind, London, Sussex University Press, 1976, pp. 64-137: 73.

26. V. WOOLF, *Pictures and Portraits*, cit., p. 164.

27. Cfr. rispettivamente Virginia WOOLF, *Waxworks at the Abbey* [1928], in *Collected Essays*, IV, cit., pp. 204-206 e Orlando, cit., pp. 41-42. In *Granite and Rainbow*, London, Hogarth Press, 1958 (pp. 216-224), Leonard Woolf raccoglie *Waxworks at the Abbey* e il citato *The Royal Academy* come un dittico (*The Fleeting Portrait*, pp. 216-224). Significativamente, Woolf usa proprio le statue di cera di Westminster Abbey come termine di paragone per le biografie vittoriane, irrigidite dalle restrizioni imposte al genere dai fatti e dalle pressioni di amici e parenti: «[...] the majority of Victorian biographies are like the wax figures now preserved in Westminster Abbey [...] – effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin» (V. WOOLF, *The Art of Biography*, cit., p. 222).

28. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. V, 1936-1941, ed. by Anne O. Bell assisted by Andrew McNeillie, London, Hogarth Press, 1984, p. 138.

29. Virginia WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1940, p. 240. In una lettera del giugno 1929 alla sorella, i ritratti esposti alla National Portrait Gallery vengono liquidati come «cadavers» (*A Reflection of the Other Person: The Letters of Virginia Woolf*, vol. IV: 1929-1931, ed. by Nigel Nicolson, London, Hogarth Press, 1978, p. 69).

30. V. WOOLF, *The Art of Biography*, cit., p. 227.

31. Cfr. Peter JACOBS, «*The Second Violin Tuning in the Ante-Room*»: *Virginia Woolf and Music*, in *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, ed. by Diane F. Gillespie, Columbia, University of Missouri Press, 1993, pp. 227-260.

L'ambizione sperimentale che anima *Roger Fry*, tuttavia, ci appare molto più scoperta non appena arretriamo nella sua stratigrafia compositiva, segnata dall'abbozzo e dal successivo abbandono di tre diversi 'ritratti'. Il primo progetto, multifocale e polifonico, avrebbe affidato a mani diverse la narrazione delle varie epoche della vita, secondo un procedimento assimilabile a quello necessario per dipingere un ritratto da più punti di vista; il secondo (dicembre 1935) avrebbe adottato una prospettiva scorciata e selettiva, narrando un'intera vita per «specimen days»,³² singoli giorni esemplari dei suoi vari periodi, come in un album di foto dello stesso soggetto scattate a distanza di anni; la terza soluzione (1936) avrebbe affidato il racconto alla voce dello stesso Fry, facendo più ampio ricorso alle sue lettere e ai suoi scritti.³³ Se sono le prime due ipotesi ad apparire più vicine a *To the Lighthouse* o a *The Waves*, la forma definitiva, per quanto più convenzionale, sembra soddisfare la scrittrice, che, nel febbraio del 1940, constata come la fatica materiale della scrittura sia riuscita a cogliere la fragilità e la sottigliezza delle sfumature: «I cant help thinking I've caught a good deal of that iridescent man in my oh so laborious butterfly net»,³⁴ dove l'aggettivo riferito a Fry, uomo e critico, ci riporta immediatamente al «rainbow» di *Orlando*. Lo stesso compiacimento non si riscontra però a proposito di Fry pittore, prevedibilmente sfuggito alla rete della scrittura, tanto che Woolf decise di aggiungere un'appendice anonima (in realtà di Vanessa Bell e Duncan Grant) per compensare la mancanza di un giudizio sulla pittura.³⁵

L'inaccessibilità ultima del dominio pittorico, rispetto al quale siamo tutti stranieri, non impedisce che, come visitatori di una mostra o di una galleria, possiamo trarne sensazioni molto forti, innanzitutto «the violent rapture of colour».³⁶ Ma come raccontarle? Al contrario degli scrittori, che tendono a leggere le immagini in chiave narrativa, gli spettatori più sensibili all'aspetto propriamente visivo trascurano il contenuto referenziale o simbolico e per questa via riescono a vedere sulla tela ciò che gli altri non vedono affatto. Questo non significa, però, che siano in grado di esprimerlo a parole. Il tentativo di trasmettere ciò che i loro occhi hanno percepito può essere affidato, ad esempio, a goffi gesti delle mani, che con le dita aperte e chiuse sembrano offrire un supporto fisico e mobile all'inconsistenza del linguaggio:

They are making passes with their hands, to express what they cannot say; what excites them in those photographs is something so deeply sunk that they cannot put words to it. But we, like most English people, have been trained not to see but to talk. Yet it may be, they went on, that there is a zone of silence in the middle of every art. [...] We must resign ourselves to the fact that we are outsiders, condemned for ever to haunt the borders and margins of this great art.³⁷

32. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. IV, 1931-1935, ed. by Anne O. Bell assisted by Andrew McNeillie, London, Hogarth Press, 1982, p. 358 («A question, how to do Roger. Why not begin at the end with Le Mas: a whole day; & then work backwards: give the elements in combination in action, first; & then trace them – give specimen days, all through his life. [...]»).

33. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. V, cit., p. 30.

34. Ivi, p. 266.

35. V. WOOLF, *Leave the Letters Till We're Dead*, cit., p. 410.

36. V. WOOLF, *Walter Sickert*, cit., p. 236.

37. *Ibid.*

Anche un simile sforzo di approssimazione non può che arrestarsi ai confini della zona di silenzio che occupa il centro di ogni arte visiva. Per esprimere e far ascoltare, e *contrario*, il silenzio visivo che non può rappresentare direttamente, spesso Woolf pone l'accento sul contrasto fisico tra interni ed esterni, tra il silenzio delle gallerie e il rumore del traffico di Londra, e riesce a farci avvertire e quasi sperimentare l'evidenza percettiva del passaggio da un luogo all'altro attraverso una descrizione che accende o spegne, d'un tratto, i rumori della città. A ribadire la consapevolezza di questo scarto e quasi la necessità di una misura di indicibile, per la scrittrice la migliore pittura è quella che non contravviene alla propria radicale alterità, ovvero l'arte silenziosa dei Cézanne e dei Sickert.³⁸ Al contrario, la pittura che si espone alla Royal Academy è loquace e fastidiosamente didascalica, perché racconta storie e suscita emozioni a forza; anche laddove resta muta, a darle voce ci pensa il diligente catalogo («what the paint failed to say the catalogue had enforced in words»).³⁹ Ed è precisamente un dettaglio troppo esplicito ed enfatico in un quadro di Sargent, *Gassed*, che porta la visitatrice all'esasperazione, spingendola a fuggire dalle grandi sale di Burlington House come dal chiasso indiatolato di una voliera.⁴⁰

3. Occhi, reti e lastre di vetro

Davanti al ritratto del duca di Portland, di Sargent, Roger Fry annota che è talmente «deadened by the fizz and crackle of Mr Sargent's brush work that [he] can see nothing».⁴¹ Per Virginia Woolf, i quadri più verbali ci assordano e accecano il nostro sguardo, mentre le tele intorno alle quali gravita meno linguaggio («with the least of language about them»)⁴² ci sommergono con il colore; osservandole, sperimentiamo una specie di riappropriazione dei nostri sensi primitivi, capaci di restituire percezioni più intense di quelle dell'uomo civilizzato: «Were we once insects like that, too, one of the diners asked; all eye? [...] On first entering a picture gallery, whose stillness, warmth and seclusions from the perils of the street reproduce the conditions of the primeval forest, it often seems as if we reverted to the insect stage of our long life».⁴³ Diventiamo allora insetti nella foresta primordiale, luma- che «dalle antenne vibranti»⁴⁴ o «colibri-sfinge»⁴⁵, proprio come Roger Fry, un osservatore

38. V. WOOLF, *Pictures*, cit., p. 142.

39. V. WOOLF, *The Royal Academy*, cit., p. 211. La scrittrice è infastidita da «such nonaesthetic appeals and the conventional values they represent» e più in generale da «the Victorian emphases on story-telling, didacticism, verisimilitude, sentiment, and solemnity» (D. GILLESPIE, *The Sisters' Arts*, cit., p. 85 e p. 63).

40. «This little piece of over-emphasis was the final scratch of the surgeon's knife [...]. After all, one had been jabbed and stabbed, slashed and sliced for close on two hours. [...] But Mr. Sargent was the last straw. Suddenly the great rooms rang like a parrot-house with the intolerable vociferations of gaudy and brainless birds» (V. WOOLF, *The Royal Academy*, cit., p. 211).

41. V. WOOLF, *Roger Fry*, cit., p. 88.

42. V. WOOLF, *Pictures and Portraits*, cit., p. 164 («After the first shock and chill those used to deal in words seek out the pictures with the least of language about them – canvases taciturn and congealed like emerald or aquamarine – landscapes hollowed from transparent stone [...]).»

43. V. WOOLF, *Walter Sickert*, cit., p. 234.

44. «[...] his snailhorn sensibility» (V. WOOLF, *Roger Fry*, cit., p. 96) nella traduzione di Nadia Fusini (in V. WOOLF, *Saggi, prose, racconti*, a c. di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998).

45. «And there was Roger Fry, gazing at them, plunging his eyes into them as if he were a humming-bird hawkmoth hang-

d'eccezione, che per tutta la vita viaggiò per vedere e rivedere i quadri dal vivo, convinto, come critico e come pittore, che non fosse possibile studiarli in altro modo:

To the end of his life he would never write a book or deliver a lecture without seeing the pictures themselves, whether a fresh sight confirmed his opinions or upset them. And to his friends at home those journeys meant that each letter contained a shower of comments upon the pictures seen. He compared this year's sight with last year's sight [...]⁴⁶

L'osservazione diretta e ripetuta a distanza di tempo può offrire un metodo per studiare le immagini ma anche un modo per farle parlare nel loro particolare linguaggio. Agli occhi di chi si abbandona a un'immersione iper-estetica nel colore, «the very paint on the canvas begins to distil itself into words», sicuramente non parole di scrittore («not writers' words»), ma «sluggish, slow-dropping words that would, if they could, stain the page with colour»,⁴⁷ letteralmente parole che dipingono, o dipingerebbero, non semplicemente descrittive, ma dotate di una consistenza materiale, parole che colano dai dipinti silenziosi come colore sui fogli, come macchie intraducibili. Davanti ad esse le nostre frasi sono reti inconsistenti, che si dissolvono senza aver catturato le impressioni: «As we gaze, words begin to rise their feeble limbs in the pale border-line of no man's language, to sink down again in despair. We fling them like nets upon a rocky and inhospitable shore; they fade and disappear».⁴⁸

Dall'impossibilità di ridurre la visione pura al linguaggio discende l'opinione woolfiana che la migliore critica d'arte sia quella che ammette il silenzio al centro delle immagini e nei quadri cerca i quadri e nient'altro. Roger Fry «wrote of pictures as if they were pictures, and nothing else»,⁴⁹ ma non gli erano estranee le difficoltà che chiunque si trova ad affrontare nel passaggio tra la sensazione e la sua espressione verbale («It was to take him years and much drudgery before he forged for himself a language that wound itself into the heart of the sensation»)⁵⁰. Con paradosso solo apparente, proprio nell'accettare la sfida di un confronto diretto e di una traduzione impossibile, Fry riesce autore di saggi che, pur riguardando esclusivamente l'arte della pittura, hanno «something of the enthrallment of a novel, something of the excitement of a detective story»,⁵¹ per i lettori esperti come per gli spettatori comuni. Questo potere di incanto deriva precisamente dal riconoscimento della differenza tra la pittura e le altre arti, e dalla conseguente centralità attribuita alle sensazioni:

How, without any of Ruskin's or Pater's skills in words he rouses sensation; how he brings colour on to the page, and not only colour but forms and their relations; how without anecdote

ing over a flower, quivering yet still» (ivi, p. 121). Per la traduzione italiana cfr. la nota precedente.

46. Ivi, p. 96.

47. V. WOOLF, *Pictures and Portraits*, cit., p. 164.

48. V. WOOLF, *Pictures*, cit., p. 142.

49. V. WOOLF, *Roger Fry*, cit., p. 85. «Nor was Roger a born writer. Compared with Symonds or Pater he was an amateur, doing his best with a medium for which he had no instinctive affection. For that very reason perhaps he was saved some of their temptations. He was not led away to write prose poems, or to make the picture a text for a dissertation upon life» (ivi, pp. 84-85).

50. *Ibid.*

51. «But why is it that Roger Fry's criticism has for the common seer something of the enthrallment of a novel, something of the excitement of a detective story while it is strictly about the art of painting and nothing else?» (ivi, p. 182).

or prose poetry he wakes the eye to qualities that it has never seen before, are problems for the literary critic to solve at leisure. Undoubtedly he wakes the eye; and then begins what is in its way as exciting as the analysis by a master novelist of the human passions – the analysis of our sensations. It is as if a great magnifying-glass were laid over the picture.⁵²

Le parole di Fry non si sottraggono alle immagini ma, al contrario, funzionano come una gigantesca lente di ingrandimento, aumentando o intensificando la visione, e trasferiscono sulla pagina il colore, le forme e le loro relazioni; per questo risvegliano l'occhio e si addentrano nelle impressioni sensoriali, senza mai trasformare lo sguardo in lettura. Lo stesso miracoloso fenomeno di 'passaggio di sostanza' o di transcodificazione prodotto dalla scrittura di Fry si verificava, in forma amplificata, nelle sue conferenze. Nell'ambito del discorso orale il critico-pittore non solo è libero dai vincoli di un mezzo che non gli è congeniale, ma lavora in un contesto fisico più vicino a quello dell'esperienza visiva e della sensazione; i pochi secondi di incertezza che ciascuna diapositiva, pur prevista e familiare, porta con sé, fanno sì che la visione di un'opera notissima si rinnovi ancora una volta per i suoi occhi e coincida, in quell'istante, con quella degli spettatori:

As the next slide slid over the sheet there was a pause. He gazed afresh at the picture. And then in a flash he found the word he wanted; he added on the spur of the moment what he had just seen as if for the first time. That, perhaps, was the secret of his hold over his audience. They could see the sensation strike and form; he could lay bare the very moment of perception. [...] a man of profound sensibility but of exacting honesty, who, when reason could penetrate no further, broke off; but was convinced, and convinced others, that what he saw was there.⁵³

Il segreto della sua presa sul pubblico si fonda così su una sorta di riproduzione in vitro di quel contatto con le opere che cercava di rendere sempre nuovo con i suoi viaggi, e sull'isolamento della visione in quanto momento percettivo.

La straordinaria abilità descrittiva di Fry, che nel bianco e nero riesce a far vedere i colori, non è mai fine a sé stessa. In particolare, a proposito del suo saggio *Some Questions in Esthetics* (1920), Woolf riflette sullo stretto rapporto tra ragionamento e descrizione:

But as the process of pushing the theory further proceeds, the argument is not only so subtle and so serpentine that it is fascinating to follow its windings, but it grazes so many solid objects in its passage that it acquires solidity; the theory becomes something that we can see and touch. [...] But Roger Fry's descriptions can never be detached from their context. His astonishing power of evoking, say the painting of the wood of the boy's desk [in Rembrandt's "Schoolboy at his Lessons"], is not a purely descriptive faculty. It depends upon the friction of argument and analysis that has gone before.⁵⁴

L'argomentazione acquista solidità dal continuo confronto con gli oggetti, fino a diventare essa stessa qualcosa di materiale. La forza delle descrizioni sostiene la teoria ma al

52. Ivi, pp. 182-183.

53. Ivi, p. 212.

54. Ivi, pp. 208-209.

tempo stesso ne è alimentata, perché il talento dell'analisi e il talento della sensibilità sono in Fry inseparabili.

Per Fry come per Woolf, l'alterità irriducibile dell'opera d'arte («the ultimate concrete reality of a work of art»),⁵⁵ davanti alla quale le parole devono sapersi fermare, ha una controparte fondamentale sul fronte della pittura. Il potere delle immagini dipinte si basa infatti sul rispetto di un veto: «But painters lose their power directly they attempt to speak. [...] They must weave their spells like mackerel behind the glass at the aquarium, mutely, mysteriously. Once let them raise the glass and begin to speak, and the spell is broken».⁵⁶ Come condanna gli scrittori-fotografi, che per ritrovare l'occhio dimenticano la penna,⁵⁷ così Woolf biasima i pittori 'parlanti', che per raccontare una storia non esitano a sollevare la superficie trasparente che separa gli spettatori dall'acquario muto delle immagini. Lo stesso richiamo al silenzio vale per i ritrattisti: «But again, the portrait painter must not attempt to speak; he must not say "This is maternity; that intellect"; the utmost he must do is to tap on the wall of the room, or the glass of the aquarium; he must come very close, but something must always separate us from him».⁵⁸

Tra il personaggio raffigurato e noi deve sempre restare uno iato, un vetro, come quello delle teche che proteggono le statue di cera dei sovrani inglesi visitate in *Waxworks at the Abbey* («glass cases»)⁵⁹. È quasi inevitabile pensare allo spettacolo subacqueo, di oggetti e figure umane, offerto dal Tamigi ghiacciato in *Orlando*, o al fiume che scorre tra presente e passato in *A Sketch of the Past*. Che la si guardi dall'esterno o dall'interno, tra la tela e l'occhio resta e deve restare una zona di silenzio. Questa separazione sembra necessaria non solo nel rapporto che il pittore sollecita con lo spettatore ma anche in quello tra l'artista e il proprio oggetto. A proposito del pittore Mark Gertler, Woolf scrive: «Form obsesses him. He sees a lamp as an imminent dominant overwhelming mass of matter. Ever since he was a child the solidity & the shapes of objects have tortured him. I advised him, for arts sake, to keep sane; to grasp, & not exaggerate, & put *sheets of glass* between him & his matter».⁶⁰ Si tratta forse di quella malattia per cui si diventa pittori, condizione che Vanessa Bell descrive in questi termini: «One is so made that the world presents itself to one as form and colour instead of presenting itself as it does to most sane and respectable people».⁶¹ Se al pittore il mondo si presenta come forma e colore, mentre allo scrittore si manifesta come trama, l'uno potrà imparare dall'altro, a patto di condurre la propria ricerca nella consapevolezza di quanto sia difficile raccontare una storia con il pennello e dipingere un'immagine con le parole. Una pittura 'narrante' rischia di rendersi ridicola, patetica come un'esibizione acrobatica («A story-telling picture is as pathetic and ludicrous as a trick played by a dog») a fronte dell'immenso potenziale

55. V. WOOLF, *Roger Fry*, cit., p. 235. «But it must always be kept in mind that such analysis halts before the ultimate concrete reality of a work of art and perhaps in proportion to the greatness of the work must leave untouched a greater part of its objective» (*ibid.*).

56. V. WOOLF, *Pictures*, cit., p. 142.

57. Cfr. *ivi*, p. 140.

58. *Ivi.*, p. 143.

59. V. WOOLF, *Waxworks at the Abbey*, cit., p. 204.

60. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. I, 1915-1919, ed. by Anne O. Bell, London, Hogarth Press, 1977, p. 176 (29 luglio 1918), corsivo mio.

61. Vanessa BELL, *Lecture Given at Leighton Park School*, in EAD., *Sketches in Pen and Ink*, London, Hogarth Press, 1997, pp. 150-151.

narrativo della scrittura («with half a sheet of note-paper we can tell all the stories of all the pictures in the world»).⁶² Da questo pericolo si tiene ben lontano un artista come Sickert, che pure suggerisce trame, associa personaggi e oggetti e compone scene con una cura degna di Turgenev.⁶³ «Novelist» intuitivo e capace di evitare il sentimentalismo, il pittore sa condensare nella semplice scelta di un colore intere situazioni e vicende che in parole risulterebbero enfatiche e lacrimevoli: «Now a novelist who told that story would plunge [...] into the depths of sentimentality. [...] Sickert merely takes his brush and paints a tender green light on the faded wallpaper. [...] He has no need of explanation; green is enough».⁶⁴

Al tempo stesso, nei suoi quadri la pura visione può prendere il posto delle storie: «Think of his Venice, of his landscapes; or of those pictures of music-halls, of circuses, of street markets, where the acute drama of human character is cut off; and we no longer make up stories but behold – is it too much to say a *vision*?».⁶⁵ Per Woolf nessun pittore più di Cézanne è interessante per chi scrive, proprio perché i suoi quadri sono assolutamente «content to be paint», e in quanto tali generano «words in us where we had not thought words to exist» e suggeriscono «forms where we had never seen anything but thin air».⁶⁶ In un passo di *A Sketch of the Past*, lo stesso artista viene evocato a proposito di un ipotetico ritratto in parole della madre: «Yet if one could give a sense of my mother's personality one would have to be an artist. It would be as difficult to do that, as it should be done, as to paint a Cézanne».⁶⁷ Ancora una volta, la scrittrice è poco interessata alla dimensione visiva o all'aspetto propriamente intermediale; quello che la pittura le offre è un modello sul quale misurare la possibilità di raccontare una vita in assenza di avvenimenti, puramente interiore.⁶⁸ Virginia Woolf non ha dipinto il ritratto della madre e non ne ha scritto la biografia, ma ha inventato la storia di una pittrice alle prese con il tentativo di rappresentare una figura, Mrs. Ramsay, che della madre è un'immagine. Come gli artisti più cari alla scrittrice, Lily Briscoe non ricerca la somiglianza – Mrs. Ramsay sulla tela è una «triangular purple shape» – ma una «vision».

62. V. WOOLF, *Pictures*, cit., p. 142.

63. «He likes to set his characters in motion, to watch them in action. [...] his show was full of pictures that might be stories, as indeed their names suggest – *Rose et Marie*; *Christine buys a house*; *A difficult moment*. The figures are motionless, of course, but each has been seized in a moment of crisis; it is difficult to look at them and not to invent a plot, to hear what they are saying. [...] Sickert composes his picture down to the very castors on the chairs and the fire-irons in the grate just as carefully as Turgenev, of whom he sometimes reminds me, composes his scene» (V. WOOLF, *Walter Sickert*, cit., pp. 237-239).

64. Ivi, p. 238.

65. Ivi, p. 240, corsivo mio.

66. V. WOOLF, *Pictures*, cit., p. 142. Cfr. «[...] I don't want to read stories or emotions or anything of the kind into them [pictures]; only pictures that appeal to my plastic sense of words make me want to have them for still life in my novel» (*The Diary of Virginia Woolf*. Vol. I, cit., p. 168).

67. V. WOOLF, *A Sketch of the Past*, cit., p. 85.

68. In un certo senso, *To the Lighthouse* risponde al problema narrativo che l'ultima parte di *Orlando* espliciterà: il passaggio dal racconto della vita eroica ed estroflessa di un personaggio di genere maschile a quello della vita senza eventi di una donna che scrive: «But what can the biographer do when his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? Life, it has been agreed by everyone whose opinion is worth consulting, is the only fit subject for novelist or biographer; life, the same authorities have decided, has nothing whatever to do with sitting still in a chair and thinking». (V. WOOLF, *Orlando*, cit., pp. 174-175). Cfr. Cristina SAVETTIERI, *Malattie del tempo, risorse del racconto*, in «Allegoria», 60 (2009), pp. 122-152: 128-130.

MATTEO RESIDORI

La Notte e la Ninfa

Una postilla a Michelangelo tra parole e immagini

Il celebre epigramma della Notte è l'unico testo poetico in cui Michelangelo parla esplicitamente di una sua opera figurativa – o meglio *fa parlare* una sua opera figurativa, perché come si sa questi versi si devono immaginare pronunciati dalla statua che orna il sepolcro del duca Giuliano nella Sagrestia Nuova:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura:
però non mi destar, deh, parla basso.¹

Nonostante questo rapporto diretto ed esplicito, però, l'epigramma non può essere considerato una spiegazione autorevole del significato della scultura, né un riflesso verbale dell'ispirazione da cui essa è nata: si tratterebbe, anzi, di un tentativo dell'artista di attribuire *a posteriori* alla sua opera un valore diverso e quasi opposto a quello originario. Questa almeno è l'interpretazione dell'epigramma che si è imposta da tempo negli studi sulla poesia di Michelangelo. Dal commento di Paola Barocchi alla *Vita* vasariana fino alla recentissima edizione delle *Rime* a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, infatti, si sottolinea in genere la grande distanza che separa la *Notte* scolpita di San Lorenzo dalla Notte che parla in questi versi: distanza temporale e geografica innanzitutto, dato che almeno vent'anni separano la scultura, realizzata a Firenze nei primi anni 1520, dall'epigramma, composto a Roma nel 1546; ma anche e soprattutto distanza ideologica, se è vero che, mentre la scultura s'inserisce in un programma iconografico certo complesso ma indubbiamente celebrativo della grandezza di casa Medici, l'epigramma conterrebbe un attacco appena velato a Cosimo I de' Medici, diventato duca di Firenze nel 1537.²

1. Cito da Michelangelo BUONARROTI, *Rime e lettere*, a c. di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016, dove l'epigramma figura come diciassettesimo testo della *Silloge*. Nelle edizioni precedenti, che riprendono l'ordinamento fissato da Enzo Noè Girardi nella sua edizione critica (Bari, Laterza, 1960), il testo occupa invece il numero 247. Diverso il caso degli epigrammi per Cecchino Bracci, affini a questo per forma metrica e uso della prosopopea, perché in essi prende la parola il defunto e non il ritratto scolpito posto sulla sua tomba, che peraltro all'epoca della composizione dei testi non esisteva ancora (e che probabilmente fu realizzata, su disegno dell'artista, dal suo assistente Francesco Amadori, detto Urbino).

2. Giorgio VASARI, *La vita di Michelangelo, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, p. 1031 e sgg.; M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, cit., nota *ad locum*. Anche Jonathan K. NELSON, autore della più recente sintesi critica sulla Sagrestia Nuova, presenta l'epigramma come «un tentativo di reinterpretare la Notte alla luce della nuova atmosfera politica di Firenze» («the poem constitutes [...] his attempt to reinterpret the Night in light of the new political atmosphere in Florence»): *Poetry in Stone: Michelangelo's Ducal Tombs in The New Sacristy*, in *San Lorenzo: A Florentine Church*, eds. Robert W. Gaston, Louis A. Waldman, Florence, Villa I Tatti, 2017, pp. 450-480: 471.

In realtà, l'allusione politica non sarebbe facilmente decifrabile senza la testimonianza di Donato Giannotti, fuoriuscito fiorentino e amico intimo di Michelangelo, che nei suoi *Dialogi* su Dante, ambientati nel 1546, cita l'epigramma dichiarandolo «molto a proposito de' tempi nostri», e ricordando le circostanze della sua composizione.³ Poco dopo l'apertura al pubblico della Sagrestia Nuova (1545), un membro dell'Accademia Fiorentina, probabilmente Giovanni Strozzi, scrisse un epigramma in lode della *Notte* in cui riprendeva luoghi comuni della poesia ecfrastica: la statua realizzata dall'artista 'angelico', emulo del Creatore, è dotata di vera vita; chi ne dubita è invitato a svegliare la dormiente, che sicuramente gli parlerà.⁴ La replica di Michelangelo, di poco successiva, esaudisce la promessa iperbolica di Strozzi («parleratti») dando la parola alla *Notte*, ma al tempo stesso inverte scontrosamente i termini convenzionali di quell'encomio: non l'animazione della vita e della veglia, ma l'inerzia del sonno e della pietra sono da apprezzare in questi tempi incresciosi, dominati da un «danno» e una «vergogna» che è meglio non vedere né sentire. La connotazione allora prevalente della dittologia «danno e vergogna»⁵ suggerisce che la causa di questa situazione sia di natura politica, ed è ovvio identificarla con il potere del duca Cosimo, per il quale Michelangelo non mostrò mai molta simpatia; quello stesso duca Cosimo che, non riuscendo a convincere il grande artista a tornare a Firenze, cercava ogni occasione per valorizzare a proprio vantaggio le opere da lui realizzate per il suo casato. A questo mirava evidentemente l'apertura al pubblico dell'incompiuta Sagrestia Nuova di San Lorenzo, di cui Michelangelo aveva lasciato in sospeso il cantiere trasferendosi definitivamente a Roma nel 1534;⁶ e non è da escludere un incoraggiamento del duca, protettore dell'Accademia Fiorentina, anche all'origine del testo dello Strozzi, in cui l'elogio della scultura laurenziana finisce in ogni caso per ridondare in gloria del principe. Oltre al rifiuto austeramente ironico delle iperboli encomiastiche («deh, parla basso»), dunque, l'epigramma di Michelangelo esprime forse anche una sorda irritazione verso il ruolo svolto da certi poeti nella strumentalizzazione propagandistica della sua arte. Ed è certo per contrastare una forma di appropriazione indebita che l'artista non esita, nella poesia, a conferire un significato del tutto nuovo a un attributo essenziale della sua scultura: il sonno mortuario della *Notte*, che nel progetto originario delle Tombe Medicee evocava l'annullamento del tempo a causa della fama imperitura del duca Giuliano,⁷ diventa ora strumento di protezione, fonte di be-

3. Donato GIANNOTTI, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, a c. di Deoclecio Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 44-45.

4. «La Notte, che tu vedi in sì dolci atti | dormir, fu da un Angelo scolpita | in questo sasso: e perché dorme, ha vita. | Destala, se no 'l credi, e parleratti» (cito da *Rime*, p. 32, dove vengono forniti anche i dati utili all'identificazione dell'autore).

5. Come afferma Giorgio Masi, a p. 33 dell'ed. citata delle *Rime*, sulla base di una serie di riscontri con testi contemporanei in poesia e in prosa.

6. Un utilizzo latamente politico del complesso laurenziano e della fama di Michelangelo è attestato già un decennio prima, nel maggio 1536, quando Carlo V, ospite a Firenze del genero, il duca Alessandro de' Medici, fu invitato «a vedere quella meravigliosa Sagrestia che fece in quella chiesa Michelagnolo Buonarroti scultore fiorentino, il quale meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote» (Benedetto VARCHI, *Storia fiorentina*, per cura di Gaetano Milanesi, vol. III, Firenze, Felice Le Monnier, 1858, p. 177 [libro XIV]; il passo è stato recentemente segnalato da Francesco CAGLIOTI, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, in «Prospettiva», 145 (2012 [2013]), pp. 2-81: 33). Devo questa indicazione a Daniele Rivoletti, che ringrazio della sua attenta lettura e di altri preziosi consigli.

7. Come attesta il frammento in prosa *El Di e la Notte parlano e dicono* (databile al 1524-26), accolto sotto il n. 14 nell'edizione Girardi delle *Rime* ed escluso invece, per la sua natura di abbozzo prosastico, dall'edizione Corsaro-Masi.

neficio ottundimento contro il potere nefasto del duca Cosimo. Insomma, se il programma iconografico della Sagrestia Nuova era assimilabile a un concetto encomiastico, l'epigramma del 1546 si avvicinerebbe piuttosto allo stile della satira – se non addirittura, come ha suggerito di recente Giorgio Masi, all'insolenza popolare della pasquinata, genere che doveva essere ben noto al Michelangelo 'romano'.⁸

Non sappiamo se Giannotti, apertamente ostile a Cosimo, abbia in qualche modo ispirato la composizione dell'epigramma. Di sicuro l'esule fiorentino svolse un ruolo importante, in quello stesso 1546, nell'allestimento della silloge di ottantanove testi che rappresenta l'unico tentativo di sistemazione – forse in vista di una pubblicazione o almeno di una diffusione manoscritta – dell'opera poetica di Michelangelo.⁹ Ora, in questa raccolta, che contiene ben pochi testi di argomento artistico, si trova non solo l'epigramma della Notte ma anche, unico testo di altro autore, quello di Strozzi – certo per documentare le circostanze della composizione del testo ma forse anche per illustrare lo scarto tonale e ideologico tra i due elementi di questo scambio poetico. L'inserimento nella silloge incoraggia l'interpretazione politica dell'epigramma di Michelangelo anche istituendo un legame a distanza con un gruppo di altri testi in cui si esprime analogamente, per via di allusione o di allegoria, un giudizio negativo sulla situazione politica della Firenze contemporanea.¹⁰

Quest'interpretazione dell'epigramma della Notte, che anch'io ho ripreso in miei precedenti lavori,¹¹ corrisponde a un'immagine di Michelangelo che è particolarmente apprezzata dai suoi lettori moderni: quella dell'artista repubblicano, ostile a ogni forma di potere tirannico, e del poeta aspro, intransigente, allergico alla vacuità compiacente degli scambi cortigiani. Resta che, senza i corredi esegetici che ho ricordato, il messaggio politico dell'epigramma non sarebbe così trasparente, e che di fatto esso pare essere stato ignorato da molti dei suoi primi lettori. La silloge del 1546 non fu mai pubblicata; inediti restarono

Nell'abbondante dibattito critico sul testo, ben sintetizzato da J. K. NELSON, *Poetry in Stone*, cit., pp. 463-464, ricordo in particolare l'intervento di Maia WELLINGTON GAHTAN, *Michelangelo and the Tomb of Time: the intellectual Context of the Medici Chapel*, in «Studi di Storia dell'Arte», 13 (2002), pp. 59-124: 73-76, e la stimolante proposta di Ida CAMPEGGIANI, *La «vendetta» del duca Giuliano: ipotesi michelangelolesche*, in «Humanistica», VI/2 (2011), pp. 73-86, secondo la quale la vittoria sul tempo sarebbe dovuta al potere eternante dell'arte.

8. La proposta, accennata a p. 34 dell'edizione citata, è sviluppata più lungamente nell'articolo *Le statue parlanti del cavaliere e altri prodigi pasquineschi fiorentini*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, a c. di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano, Manzianna, Vecchiarelli, 2006, pp. 221-274: 269-270.

9. Sulla dibattutissima questione rinvio all'equilibrata sintesi proposta da Antonio Corsaro nella *Nota al testo* della già citata edizione delle *Rime* (in particolare alle pp. CXVII-CXXII).

10. Si tratta dei due sonetti su Dante *Dal Ciel discese e col mortal suo, poi e Quanto dirne si de' non si può dire* (*Silloge* 37 e 49, corrispondenti ai numeri 248 e 250 dell'edizione Girardi), in cui la sorte dell'*exul immeritus* è deprecata come esempio dell'ingratitude di Firenze, incapace di riconoscere le qualità dei suoi figli più meritevoli (tra i quali si include evidentemente anche l'artista), e del madrigale *Per molti, donna, anzi per mille amanti* (*Silloge* 48 = *Rime* 249), in cui Michelangelo condanna, attraverso una singolare allegoria erotica, l'appropriazione della cosa pubblica fiorentina da parte di «un sol[o]», identificabile con Cosimo.

11. MICHELANGELO, *Rime*, a c. di Matteo Residori, introduzione di Mario Baratto, con uno scritto di Thomas Mann, Milano, Mondadori, 1998, p. 376; MATTEO RESIDORI, «E a me consegnare il tempo bruno». *Michelangelo e la notte*, in *Michelangelo poeta e artista*. Atti della giornata di studi (21 gennaio 2005), a c. di Paolo Grossi e Matteo Residori, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2005, pp. 103-123: 104; ID., «*Mia oscura notte*»: il tempo nelle *Rime* e nella *Sagrestia Nuova*, in *1564-2014. Michelangelo: incontrare un artista universale*, a c. di Cristina Acidini, con Elena Capretti e Sergio Risaliti, Firenze, Giunti, 2014, pp. 119-125: 124.

per secoli anche i *Dialogi* di Giannotti: a lungo, dunque, la diffusione dell'epigramma fu affidata esclusivamente alla *Vita* michelangiotesca di Vasari, che fin dall'edizione del 1550, e poi di nuovo in quella del 1568, cita per esteso l'epigramma di Strozzi e quello dell'artista. Ora, non solo Vasari si guarda bene dall'alludere alla valenza polemica dell'epigramma responsivo, ma tace la distanza cronologica tra poesia e scultura e insiste invece sulla loro congruenza tematica, osservando che Michelangelo avrebbe rappresentato nella *Notte* «non solo la quiete di chi dorme, ma il dolore e la maninconia di chi perde cosa onorata e grande»¹² – concetto, quest'ultimo, non lontano da quello espresso per endiadi dalla coppia «danno» e «vergogna».¹³ Da parte di Vasari, che dedica le sue *Vite* al duca Cosimo, si può certo sospettare l'intenzione di occultare tendenziosamente il significato politico dell'epigramma, incoraggiandone piuttosto un'interpretazione universalizzante di tipo etico-psicologico: ma perché un'operazione del genere fosse possibile bisognava ovviamente che il senso della poesia di Michelangelo fosse in parte ambiguo e che le sue intenzioni polemiche non fossero poi così evidenti. Sta di fatto che anche nell'edizione delle *Rime* allestita nel 1623 da Michelangelo Buonarroti il Giovane, che non aveva certo interesse a documentare le posizioni anticosimiane dell'avo e che praticò, in molti altri casi, forme particolarmente efferate di censura delle sue poesie, l'epigramma della *Notte* è pubblicato tale e quale, assieme a quello di Giovanni Strozzi, in una sezione politicamente innocua di testi di corrispondenza.¹⁴

*

È del resto probabile che Vasari e altri lettori del tempo avvertissero prima di tutto nell'epigramma l'eco di un altro testo allora celeberrimo: un epigramma latino in cui, come in quello di Michelangelo, una creatura femminile addormentata prende paradossalmente la parola per chiedere di non essere svegliata. A parlare in quest'epigramma, a lungo creduto antico ma di probabile composizione umanistica,¹⁵ è una ninfa delle fonti, il cui sonno è cullato dal soave mormorio delle acque e rischia di essere turbato da chi si accosti alla fonte per bere o lavarsi:

Huius nymphæ loci, sacri custodia fontis,
Dormio, dum blandæ sentio murmur aquæ.

12. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a c. di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1966-1987, vol. VI, p. 58. Il passo non ha subito modifiche di rilievo nel passaggio dalla prima alla seconda edizione.

13. Il senso della formula vasariana non è del tutto chiaro (soprattutto per l'uso del termine «cosa»), anche se è probabile che la «perdita» cui si allude sia la morte del duca Giuliano, e che quindi il senso dell'epigramma sia «tirato surrettiziamente» verso il «comune denominatore cortigiano», come afferma P. Barocchi nel suo commento alla *Vita* vasariana, cit., vol. III, p. 1033.

14. *Le Rime di Michelagnolo Buonarroti raccolte da Michelagnolo suo nipote*, Firenze, Giunti, 1623, p. 77.

15. Sulla base di un'indicazione conservata in un manoscritto della Biblioteca Riccardiana l'autore è stato identificato con l'umanista Giovanni Antonio Campano (1429-1477): cfr. Elisabeth B. MACDOUGALL, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, in «The Art Bulletin», 57/3 (1975), pp. 357-365: 357. La vasta produzione latina di Campano comprende in effetti anche molti epigrammi: negli otto libri di *Elegiæ et Epigrammata* compresi nella *princeps* delle sue opere (Roma, 1495) non sembra però esservi traccia dell'epigramma della ninfa.

Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
Rumpere. Sive bibas sive lavere tace.

Accomunate dalla situazione enunciativa, le due quartine sono particolarmente vicine nella loro conclusione: la doppia ingiunzione della ninfa all'ascoltatore (*parce meum ... somnum | rumpere, tace*) è infatti puntualmente riecheggiata dai due imperativi che scandiscono l'ultimo verso dell'epigramma michelangiolesco («non mi destar», «parla basso»). Esaminando i due testi con attenzione, in realtà, emerge anche un reticolo di corrispondenze più minute: la movenza sintattica iniziale, che lega la situazione di sonno piacevole (*Dormio*, «Caro m'è il sonno») al perdurare di certe circostanze, indicate da una frase temporale (*dum ... sentio*, «mentre ... dura»); la presenza del verbo «sentire», in forma positiva in un caso e negativa nell'altro (*sentio*, «non sentir»); infine il riferimento a una pietra lavorata, in Michelangelo il «sasso» di cui è fatta la scultura, nell'epigramma latino la vasca marmorea (*cava marmora*) di una fontana, sulla quale, secondo la sua più antica attestazione, l'epigramma sarebbe stato inciso.¹⁶

Sembra probabile, insomma, che nello scrivere il suo epigramma Michelangelo avesse in mente questo modello latino – ipotesi non incompatibile con quello che sappiamo delle competenze linguistiche dell'artista, che, per quanto privo di una solida educazione umanistica, era sicuramente in grado di leggere testi latini più complessi di questo.¹⁷ Tale affinità, già segnalata e anzi data per scontata da alcuni storici dell'arte,¹⁸ non ha avuto finora l'attenzione che merita negli studi sulla poesia di Michelangelo. Essa permette non solo di aggiungere una tessera erudita al mosaico ancora lacunoso delle letture e delle fonti dell'artista, ma anche di offrire qualche spunto critico interessante sia sull'epigramma che sulla scultura della *Notte*. Infatti, pur non modificando radicalmente l'interpretazione del testo, il confronto col modello latino getta nuova luce sulla sua genesi, suggerendo che possa essere stata più intimamente intrecciata a quella della scultura di quanto in genere si pensi. Esso ci invita inoltre a un affascinante percorso tra parole e immagini che può dirsi qualcosa sul modo in cui memoria, creazione artistica e scrittura poetica interagiscono nell'opera del nostro autore.

È difficile dire dove Michelangelo possa aver letto l'epigramma della ninfa: quasi sicuramente, però, non in un libro. La diffusione del testo nei primi decenni del Cinquecento, infatti, è affidata per lo più a supporti figurativi (disegni, incisioni, dipinti, sculture) che ambiscono a ricreare la sua natura originaria – vera o inventata che fosse – di testo epigra-

16. L'epigramma è citato per la prima volta nella sua raccolta manoscritta di incisioni antiche dal frate reggiano Michele Fabrizio Ferrarini (morto nel 1492), secondo il quale esso era inciso su una fontana ornata dalla scultura di una ninfa, in una località imprecisata sulle rive del Danubio: cfr. Otto KURZ, *Huius nymphae loci. A Pseudo-classical inscription and a Drawing by Dürer*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI (1953), pp. 171-177, da cui traggio il testo (p. 172).

17. Per esempio un'elegia latina di Petrarca, il cui primo verso (*Valle locus clausa toto michi nullus in orbe*) è trascritto dall'artista su un foglio di schizzi di datazione incerta: cfr. Rime, ed. Girardi, *Appendice* n. 22.

18. E. B. MACDOUGALL, *The Sleeping Nymph*, cit., p. 357; Leonard BARKAN, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1999, p. 244; Brian A. CURRAN, *Love, Triumph, Tragedy. Cleopatra and Egypt in High Renaissance Rome*, in *Cleopatra: a Sphinx Revisited*, ed. by Margaret M. Miles, Berkeley, University of California Press, 2011, pp. 96-130: 119.

fico.¹⁹ Oggi i documenti più celebri della sua fortuna sono un disegno di Dürer e un dipinto di Cranach che rappresentano la ninfa addormentata secondo un modulo figurativo che, risalente all'*Hypnerotomachia Polyphili*, ha grande fortuna anche nella pittura veneziana del tempo (si pensi solo alla cosiddetta *Venere di Dresda* di Giorgione).²⁰ Completamente nudo o ricoperto da un sottile drappo, il corpo sinuoso della ninfa è disteso sull'erba, con gli occhi chiusi o socchiusi, un braccio ripiegato dietro la testa e le gambe incrociate: dietro di lei si trova una grande vasca rettangolare in cui ricade lo zampillo di una fontana e su cui si legge il testo integrale dell'epigramma, in Dürer, o, in Cranach, una sua versione ridotta a un singolo esametro (*Fontis nympha sacri somnum ne rumpe quiesco*).²¹ Ad ambienti più vicini – almeno geograficamente – a Michelangelo ci riportano altre sorprendenti attestazioni della fortuna di questo motivo. A Roma, fin dai primi decenni del Cinquecento, compare nei giardini di alcuni illustri prelati (Angelo Colocci, Johann Goritz detto il Coricio, Federico Cesi, il cardinale di San Clemente) un nuovo tipo di fontana, composta dalla scultura sdraiata di una figura femminile nuda e dormiente e da una vasca su cui è inciso, in qualche caso, il testo del famoso epigramma.²² Queste opere sono andate perdute ma ne rimane traccia in disegni, incisioni, descrizioni e testi poetici, soprattutto carmi latini composti nei circoli eruditi che orbitano attorno a Colocci e a Goritz. Tra questi ultimi spiccano i celebri *Coryciana*, prodotto tipico di quel classicismo curioso e sincretico, affascinato dai miti e dai misteri antichi, che, affondando le radici nell'*humus* culturale della Roma di fine Quattrocento (e in particolare nell'Accademia Romana di Pomponio Leto), trova la sua più compiuta espressione sotto il pontificato di Giulio II e Leone X.²³ Pubblicata nel 1524, questa imponente raccolta di poesie ecfrastriche è il frutto delle singolari celebrazioni poetico-religiose organizzate nel decennio precedente dal Goritz, su probabile influsso di Egidio da Viterbo, tra la chiesa di Sant'Agostino e il suo giardino alle pendici del Campidoglio: i poeti appendevano a statue e alberi testi latini in cui, mescidando elementi classici e cristiani, il culto della «Nimpha Corycia» si combinava sincreticamente con quello di sant'Anna. Il prevalere della dimensione spirituale – a cui non è estranea l'identificazione letteraria della fontana con una sorgente situata sul monte Parnaso, fonte per antonomasia dell'ispirazione poetica – non impedisce ad alcuni di questi autori di esplorare anche il potenziale erotico del motivo della bella addormentata.²⁴ Il poeta napoletano Girolamo Angeriano,

19. O. KURZ, *Huius nympha loci*, cit. La diffusione del testo e del motivo è studiata anche nel recente volume di Barbara BAERT, *Locus amoenus' and the Sleeping Nymph. 'Ekphrasis', Silence and 'Genius Loci'*, Leuven-Walpole, Peeters, 2016.

20. Il disegno di Dürer, datato da Kurz al 1514 circa, è conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, il dipinto di Cranach, del 1518, al Museum der bildenden Künste di Lipsia. Sulla fortuna veneziana del motivo si veda almeno Millard MEISS, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», CX/5 (1966), pp. 348-382.

21. In una versione successiva del dipinto di Cranach (1530-1534), conservata al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, la fontana è sostituita da una sorgente che scaturisce dalla roccia e lo stesso testo figura non come epigrafe ma su un cartiglio.

22. O. KURZ, *Huius nympha loci*, cit., pp. 142-143; E. B. MACDOUGALL, *The Sleeping Nymph*, cit. Lo stato della documentazione impedisce di precisare di quale titolare del cardinalato di San Clemente si tratti.

23. Phyllis PRAY BOBER, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XL (1977), pp. 223-239. Sulla dimensione ecfrastrica di questi esercizi poetici e i loro rapporti con l'arte contemporanea si veda l'interessante studio di Sarah CHARBONNIER, *Poétique de l'ekphrasis et rhétorique de l'image dans la Rome de Léon X*, in «Camena», 6 (2009), rivista elettronica consultabile sul sito <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/>.

24. Virginie LEROUX, *L'érotisme de la belle endormie*, in «Seizième Siècle», 7/1 (2011), pp. 15-35: 26-30.

che frequentò la cerchia del Goritz, compone ad esempio un epigramma (pubblicato nel 1512 nella sua raccolta *Erotopaegnion*) in cui ricalca il celebre modello per evocare carezzevolmente il dolce sonno non di una ninfa ma della donna da lui amata, Celia:

Dum movet aura comas, dum fontis murmurat unda,
sub placida hac pressit me modo valle sopor.
Quisquis ades, mollem, dum dormio, parce quietem
rumpere: sum sacrae Caelia numen aquae.²⁵

A prima vista, questo mondo di strani culti neopagani e di raffinata poesia latina pare quanto mai lontano da quello di Michelangelo, che vive a Roma in quegli stessi anni (1508-1516) ma che ci piace immaginare solitario, confinato sui ponteggi della Sistina o in mezzo alla polvere del suo studio, tutto dedito all'immane sforzo fisico della creazione artistica. In realtà, come hanno mostrato ormai vari studi, a partire da quelli di Edgar Wind,²⁶ fin dal primo soggiorno romano dell'artista non dovettero mancare occasioni di contatto con il variegato ambiente dei collezionisti, eruditi, letterati che, ai margini della Curia, esploravano forme più o meno esoteriche di riscoperta e di riuso dell'eredità classica: la realizzazione di un Bacco «all'antica» per il cardinal Riario (1496-1497) e la probabile collaborazione con Egidio da Viterbo per il programma iconografico della Sistina sono solo gli episodi emergenti di una consuetudine di incontri e di scambi che dovette protrarsi per tutto il periodo romano e che sembra aver portato l'artista a incrociare, in almeno un'occasione, anche il Goritz.²⁷ Non si può dunque escludere che Michelangelo abbia visto di persona una delle ninfe-fontane che ornavano i giardini antiquari della città e abbia avuto notizia dei testi che le accompagnavano o di quelli che avevano ispirato ai poeti contemporanei.

Di certo non poté sfuggirgli, in ogni caso, la più sorprendente delle reincarnazioni romane della ninfa addormentata, che coinvolse una delle più celebri statue antiche delle collezioni pontificie. A partire dal 1512 è documentata la presenza nel cortile delle statue in Belvedere di una scultura ellenistica, oggi nota come *Arianna addormentata*, ma identificata allora e fino al Settecento secolo come *Cleopatra morente*.²⁸ La figura femminile, semidistesa su un giaciglio con le gambe incrociate, è ricoperta da una veste aderente da

25. Girolamo ANGERIANO, *Erotopaegnion*, a c. di Allan M. Wilson, Nieuwkoop, De Graaf Publishers, 1995, p. 15, citato in V. LEROUX, *L'érotisme de la belle endormie*, cit., p. 27.

26. Penso naturalmente a *Misteri pagani del Rinascimento* (1968), trad. it., Milano, Adelphi, 2009.

27. Cfr. Ph. PRAY BOBER, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, cit., pp. 227-230. Secondo una tradizione antica ma non verificabile, Goritz si sarebbe rivolto a Michelangelo per una consulenza sul compenso richiesto da Raffaello per l'affresco rappresentante *Isaia* da lui realizzato nella chiesa di Sant'Agostino: cfr. Massimo CERESA, *Goritz Johann, detto Coricio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LVIII, 2002, pp. 69-72: 71.

28. L'identificazione cinquecentesca fu incoraggiata dal bracciale a forma di serpente che stringe il braccio sinistro della statua, interpretato come l'aspide con cui Cleopatra si sarebbe suicidata. Sulla fortuna cinquecentesca di questa scultura è ancora fondamentale lo studio di Hans Henrik BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970 (in particolare le pp. 153-184). Da esso dipendono sostanzialmente, con qualche utile complemento, repertori più recenti come Francis HASKELL, Nicholas PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, pp. 184-187, e Phyllis PRAY BOBER, Ruth RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of sources*, 2nd edition revised and updated, London - Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2010, pp. 125-126.



Francisco DE HOLLANDA, *Antigualhas*, Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, inv. 28.I.20, *Cleopatra*.

cui emergono il petto e le braccia nude; la testa inclinata, con gli occhi chiusi, si appoggia sul braccio sinistro ripiegato, mentre il destro è sollevato al di sopra del capo su cui ricade mollemente la mano. Stando a varie testimonianze dell'epoca – tra cui un celebre disegno di Francisco de Hollanda oggi all'Escorial (fig. 1)²⁹ –, la sistemazione dell'opera nel cortile delle statue (che allora era piuttosto un *hortus* ombreggiato da cipressi, allori, aranci) suggeriva l'assimilazione della Cleopatra morente alla figura della ninfa alla fonte. Inserita in una nicchia di aspetto rustico, la scultura era infatti collocata al di sopra di un antico sarcofago romano, trasformato in vasca di una fontana alimentata da due getti d'acqua che scaturivano da una finta roccia posta al di sotto della statua. L'agonia tragica della regina suicida veniva così a sovrapporsi e a confondersi con il sonno soave della ninfa, cullato dal mormorio di una fonte in mezzo a un ridente *locus amoenus*. Non risulta che tale allestimento comprendesse anche il testo dell'epigramma che l'aveva ispirato, né alcun altro testo inciso.³⁰ Ma la sovrapposizione tra le due figure era evidente per i poeti contemporanei, che in qualche caso diedero la parola a Cleopatra citando alla lettera l'epigramma della ninfa. Mi riferisco in particolare ai carmi latini di Evangelista Maddaleni di Capodiferro, detto Fausto (morto prima del 1527), allievo di Pomponio Leto, collezionista di antichità, frequentatore dei circoli umanistici romani, autore di un'opera vasta, celebrata dai contemporanei (tra cui Ariosto nell'*Orlando furioso*, XLVI, 13) ma rimasta quasi interamente inedita. Il manoscritto Vaticano Latino 10377 conserva non meno di sei carmi *De fonte Cleopatrae*, che è impossibile datare con sicurezza ma che le allusioni encomiastiche a papa Giulio II, promotore della collocazione della statua in Belvedere, permettono forse di situare prima della morte del pontefice, avvenuta nel febbraio 1513.³¹ In questi testi Cleopatra, come la ninfa addormentata, si rivolge al visitatore pregandolo di non turbare il suo sonno, un sonno che qui però è presentato come ristoro di fatiche e consolazione di sventure:

Fessa soporifero Fontis Cleopatra susurro
 Perspicui, dulcis frigidulisque fruor.
 Accedas tacitus, tacitusque lavere bibasque
 Et tacitus, cesset ne mihi³² somnus, abi [...]

Accedas et abi tacitusque lavere bibasque
 Infaelix somno dum Cleopatra fruor [...]

29. Il disegno si trova nell'album di schizzi noto come *Antigualhas*, risalente al soggiorno romano dell'artista portoghese (1538-1540) e conservato oggi all'Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, inv. 28. I. 20. Per una riproduzione moderna si veda *Album dos desenhos das antigualhas de Francisco de Hollanda*, introdução e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

30. L'iscrizione visibile nel disegno di Francisco de Hollanda è una sorta di didascalia esplicativa introdotta dall'artista; il sarcofago di età traianea, ancor oggi conservato nei Musei Vaticani, non porta alcuna iscrizione moderna: H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 160-161.

31. Li cito dalla trascrizione propostane da H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 221-222, correggendo alcuni errori evidenti. Su questi testi si vedano le osservazioni di L. BARKAN, *Unearthing the Past*, cit., pp. 241-244, e B. A. CURRAN, *Love, Triumph, Tragedy*, cit., pp. 116-119.

32. BRUMMER: *nih*.

In questi versi, infatti, la storia tragica della regina egizia non si annulla completamente nella quiete atemporale del *locus amoenus*, ma emerge per allusioni, in particolare attraverso una serie di variazioni concettose sul motivo dell'acqua (certo ispirate anche dalla presenza nello stesso cortile di tre grandi statue di dei fluviali, tra cui il Nilo, collocato a breve distanza dalla Cleopatra).³³ La statua sottolinea ad esempio il contrasto tra l'immenso fiume su cui ha regnato e il piccolo fonte accanto a cui ormai si trova, traendone un monito universale sulla fine che attende anche le cose più grandi:

Quae Nilum tenui, parvi facta accola fontis
Edoceo summis rebus adesse finem.³⁴

Altrove istituisce un'analogia tra le acque che scorrono sotto di lei e il fluire incessante degli effimeri regni mortali:

Iulius invicta nulli pietate secundus
Quam duxit statuit me bene propter aquam
Nam veluti fluit ista fluunt mortalia regna [...]

Ed è precisamente alla perdita del proprio regno che si riferisce in un altro testo, in cui rimpiange che le acque che le scorrono accanto non siano quelle del fiume Lete, il che le permetterebbe di dimenticare (anzi di «non vedere») la sua grave perdita:

O utinam haec essent fatalis flumina Lethes,
Non mecum aspicerem regna perire mea.

Un altro procedimento ricorrente in questa serie di testi è il parallelismo antitetico tra *Iulius*, papa Giulio II, e *Caesar e Augustus*, Giulio Cesare e l'imperatore Augusto. Se il pontefice eredita la grandezza imperiale di quegli illustri romani, in una sorta di continuità dinastica sancita dal suo titolo di *Iulius Secundus* o *Alter*, il suo comportamento pietoso e disinteressato gli acquista un indubbio primato morale su di loro. Mentre Giulio Cesare si accese di violenta passione per Cleopatra viva, papa Giulio ama la sua scultura di un amore puramente estetico:

Quantum me, vivam, Caesar, mundi arbiter, arsit
Marmoream tantum Iulius alter amat.

Mentre Cesare Augusto ridusse in prigionia (*vinxit*) Cleopatra sconfitta, Giulio II, più rispettoso della sua dignità, le affida il potere sulla sua fonte:

33. Oltre al Nilo, le divinità fluviali rappresenterebbero il Tigri e il Tevere: H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 185-204.

34. BRUMMER: *e doceo summis rebus abesse finem*.

Niliacas Caesar me vinxit magnus ad undas
Praefecitque suis Iulius alter aquis.

E se Cleopatra si diede la morte per evitare l'umiliazione di essere esibita in catene (*vincta*) nel trionfo di Augusto, ora, trasformata in «sasso» (*saxea*), si mette di buon grado al servizio delle acque di papa Giulio:

Vincta sequi Augusti renui quae morte triumphos,
Servio nunc limphis, saxea, Iule tuis.

Qui il poeta sembra alludere a una curiosa notizia tramandata da Plutarco (*Vita di Antonio* 86, 6) e ripresa anche da Baldassar Castiglione nel suo carne latino su Cleopatra – testo più o meno coevo, ben più lungo ed elaborato, ma costruito anch'esso sull'artificio della prosopopea della regina sconfitta.³⁵ Frustrato dal suicidio della sua nemica, che lo privava di un glorioso trofeo, Augusto avrebbe fatto realizzare una statua della donna morente per esibirla durante il suo trionfo romano. L'identificazione suggestiva tra quel simulacro e la Cleopatra del Belvedere fa della scultura antica l'equivalente di un prigioniero di guerra, il segno tangibile della sottomissione a Roma di un regno antico e glorioso. La retorica celebrativa coeva esalta Giulio II in quanto erede diretto di quel potere imperiale, sottomettendogli come schiavi o trofei, assieme alla Cleopatra, altre illustri sculture delle sue collezioni: il Laocoonte morente, accostato agli sconfitti Bentivoglio come *exemplum* di empietà punita, o l'Apollo del Belvedere, una cui replica fu fatta sfilare, in occasione delle esequie papali, su un carro trionfale di schietta ispirazione romana.³⁶ Ma al tempo stesso, nell'elogio del pontefice cultore di antichità, l'asservimento del nemico si trasforma nell'appropriazione incruenta di un passato prestigioso, mentre la violenza della storia, per quanto non del tutto cancellata, si stempera nella dimensione estetica, di cui l'allestimento del Belvedere sottolinea il carattere separato e il potere consolatorio. L'agonia della regina suicida si addolcisce in un sonno riparatore che lo spettatore è invitato a rispettare silenziosamente; il dramma storico individuale si universalizza in una meditazione, ispirata e insieme consolata dal mormorio della fonte, sulla labilità di ogni cosa umana.

*

35. Cfr. Giovanni PARENTI, *Quattro Carmina di Baldassar Castiglione*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a c. di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 344-397 (il testo del carne, con traduzione e note, si trova alle pp. 375-379), e Uberto MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003 (in particolare il capitolo *Umanisti e poeti negli 'horti' romani*, pp. 331-384).

36. H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 222-226, che cita un resoconto della cerimonia funebre contenuto in una lettera a Isabella d'Este di Battista Stabellini, e soprattutto una quartina latina attribuita allo stesso Capodiferro, in cui – con lo stesso artificio impiegato nei testi sulla Cleopatra – è la scultura a prendere la parola (*Laocoon loquitur*) per avvicinare il proprio destino a quello dei signori di Bologna sconfitti da papa Giulio: «Numinibus similes Reges timeantur, amentur! | Numina ne laedas, te mea poena monet. | Sat tibi si nostri non sunt exempla doloris, | Bentivoliae gentis prona ruina docet». Su questo testo, e su un più lungo carne su Laocoonte dello stesso autore, si veda anche *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, a c. di Francesco Buranelli, Paolo Liverani, Arnold Nesselrath, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2006, pp. 141-142.

È difficile dire quale circolazione abbiano avuto i versi di Capodiferro, e se possano essere giunti sotto gli occhi o agli orecchi di Michelangelo. Sembra probabile, tuttavia, che essi riprendano almeno in parte concetti celebrativi allora diffusi alla corte di Giulio II, che l'artista frequentava assiduamente in quegli stessi anni, tra la fine dei lavori nella Sistina e l'inizio di quelli per il mausoleo papale. In ogni caso, vari indizi suggeriscono che queste o simili forme di *ekphrasis* possano aver condizionato il modo in cui il nostro autore 'lesse' a sua volta la scultura antica e se ne appropriò nella sua opera. Si sa quale impatto abbia avuto, su Michelangelo come su altri artisti, la scoperta delle sculture del Belvedere, al cui influsso Vasari attribuirà un ruolo capitale nella nascita della «maniera moderna»³⁷ – influsso profondo e qualitativamente nuovo, perché gli artisti, «emotivamente attratti dalle qualità evocative dei reperti del passato», «li disegnano con trasporto passionale e poi ne profitano per le loro opere il più delle volte liberamente, con l'aspirazione a ricreare nel testo attuale quegli stati d'animo e quei sentimenti prolungati».³⁸ Tale qualità emotiva si riconosce nelle tracce, profonde e insieme liberamente interpretate, che, come il Laocoonte o il Torso del Belvedere, anche la Cleopatra lasciò nell'opera del Buonarroti.³⁹ L'indizio più precoce di quest'influsso è l'affinità evidente, nella posizione come nell'atteggiamento spirituale, tra la scultura antica e il cosiddetto *Prigione morante*, realizzato per la tomba di Giulio II in quello stesso giro d'anni (1513-14): nella scultura oggi al Louvre il gesto del braccio sinistro, sollevato e ripiegato ad angolo acuto sopra il capo reclinato in un torpore mortale, riproduce, con simmetria speculare, quello del braccio destro della Cleopatra.⁴⁰ Affinità morfologica ed emotiva che potrebbe essere la spia di una più sostanziale affinità simbolica: non sarà forse un caso, infatti, che il *Prigione* riecheggi la posa della più celebre 'prigioniera' di papa Giulio, all'interno di un progetto in cui lo schema del trionfo romano doveva essere ripreso – come nelle *ekphrasis* celebrative che abbiamo letto – per esaltare la dignità imperiale del pontefice e insieme il suo primato nella protezione delle arti.⁴¹

Ma a interessarci soprattutto, ai fini della nostra piccola indagine, è l'influsso che la scultura del Belvedere sembra aver esercitato su un altro progetto funebre di Michelangelo, quello per le Tombe Medicee di San Lorenzo. Che la *Notte*, probabilmente la prima scultura realizzata del

37. «Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuori di terra certe anticaglie citate da Plinio de le più famose: il Laocoonte, l'Ercole et il Torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo et infinite altre, le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze con termini carnosì e cavati da le maggior bellezze del vivo, con certi atti, che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo, si mostrano con una graziosissima grazia. E furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente [...]»: G. VASARI, *Le Vite*, cit., vol. IV, p. 7 (*Proemio della Terza parte*; il testo rimane immutato nel passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina).

38. Alessandro CECCHI, Antonio NATALI, Carlo SISI, *L'officina della maniera*, in *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, Firenze, Giunta Regionale Toscana – Venezia, Marsilio, 1996, pp. 7-69: 23. Le varie forme di questo influsso sono illustrate dalla sezione del catalogo intitolata *L'antico e i moderni*, pp. 140-165.

39. A sottolineare l'importanza di quest'opera per l'ispirazione di Michelangelo, un'altra versione della Cleopatra-Arianna, a lungo conservata nei giardini di Villa Medici, è esposta dal 2012 nella sala del Museo degli Uffizi detta 'di Michelangelo' (perché vi si conserva il *Tondo Doni*).

40. Jean-René GABORIT, *Michel-Ange, Les Esclaves*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 50, che rimanda a Claudia Marie WOLF, *Die schlafende Ariadne in Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2002, pp. 279-288.

41. Come si sa, mentre secondo Vasari queste figure dovevano rappresentare le province conquistate da Giulio II, Condivi attribuisce loro un valore simbolico più complesso: si tratterebbe delle Arti che la morte del pontefice condanna a una condizione di prigionia.

complesso laurenziano (1521-24 ca.),⁴² debba qualcosa alla Cleopatra-Arianna, è pacificamente ammesso dagli studiosi, pur in un contesto critico ancor oggi dominato dall'idea della prepotente originalità di Michelangelo e quindi poco incline a soffermarsi su questo genere di filiazioni.⁴³ Non mi pare sia stato notato, invece, che il progetto michelangiotesco sembra risentire anche della singolare presentazione della scultura classica, come Cleopatra e insieme Ninfa dormiente, nell'*hortus* del Belvedere. La posizione della scultura giacente sopra un sarcofago; l'ambiguità iconografica di un atteggiamento interpretabile sia come sonno consolatore sia come tragica agonia; la presenza dell'elemento acquatico, tanto nello scorrere della fontana quanto nella vicinanza alle sculture dei grandi fiumi: tutti questi elementi trovano un'eco puntuale e insieme straniata nel progetto funerario della Sagrestia Nuova, che come si sa prevedeva anche la presenza, ai piedi di ogni sarcofago, di due divinità fluviali, probabile simbolo dello scorrere del tempo.⁴⁴ Non si può non notare, infine, che il concetto encomiastico michelangiotesco assegna alla *Notte*, come alle altre sculture delle parti del giorno, un ruolo di nemico sconfitto e sottomesso dei Duchi (la cui fama imperitura annulla il tempo), in quella che è, dopo il mausoleo di papa Giulio, un'altra personalissima interpretazione del motivo classico del trionfo romano.

Si può insomma ipotizzare che la straordinaria inventività dispiegata da Michelangelo nel progetto delle Tombe Medicee sia stata alimentata anche dall'esempio di certo eclettico classicismo romano, in cui la libertà combinatoria negli accostamenti e il moltiplicarsi delle interpretazioni producevano identità simboliche complesse, ambigue, fluide. È probabile, in ogni caso, che già durante il suo soggiorno romano l'artista abbia preso coscienza del ruolo che i testi, e i testi poetici in particolare, potevano svolgere nell'orientare l'interpretazione delle opere figurative. Il già ricordato appunto *El Dì e la Notte parlano e dicono...* è in genere interpretato, correttamente secondo me, come abbozzo in prosa di un testo poetico in cui le due sculture dovevano prendere la parola per spiegare il significato simbolico del loro atteggiamento. Ci si è chiesti se tale testo poetico, di cui non ci rimangono altre tracce, fosse destinato a essere inciso sulle pareti della cappella o a esistere solo su carta, come uno di quegli epigrammi impostati sulla prosopopea e sulla finzione epigrafica di cui abbiamo osservato la diffusione nella cultura umanistica del tempo.⁴⁵ Alcuni dati materiali – e in particolare l'esiguità dello spazio disponibile – sono stati invocati persuasivamente a sostegno della seconda ipotesi.⁴⁶ Ma questo interrogativo sottintende un quesito più fondamentale, e di ben più ardua soluzione: Michelangelo intendeva definire una volta per tutte e in modo vincolante il significato del suo programma iconografico, incidendolo letteralmente nel marmo, oppure preferiva lasciare un

42. Sulla cronologia fa il punto la recente biografia di Michael HIRST, *Michelangelo I. The Achievement of Fame. 1475-1534*, New Haven - London, Yale University Press, 2011, p. 195.

43. Ad esempio nella classica sintesi di Umberto BALDINI, *La scultura*, in *Michelangelo artista pensatore scrittore*, scritti di Charles de Tolnay *et al.*, premessa di Mario Salmi, Novara, Istituto Geografico De' Agostini, 1996 (1^a ed. 1965), pp. 73-147: 125. Lo stesso Baldini accosta al modello di Arianna quello di Leda, su cui hanno maggiormente insistito gli interpreti: si veda, anche per la bibliografia pregressa, Edith BALAS, *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1995, pp. 115-117.

44. Sulla presenza delle statue fluviali cfr. J. K. NELSON, *Poetry in Stone*, cit., p. 472. Sulla familiarità di Michelangelo con le statue fluviali del Belvedere, e in particolare il Tigri, cfr. H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, cit., pp. 186-187.

45. E che Michelangelo praticherà *ad abundantiam*, nella loro versione volgare, componendo una cinquantina di epitaffi per la morte del giovane Cecchino Bracci (1544).

46. J. K. NELSON, *Poetry in Stone*, cit., p. 464.

certo spazio alla molteplicità delle possibili ‘letture creative’, proprie o altrui – che si trattasse di *ekphrasis* poetiche o più semplicemente della spontanea attività interpretativa di ogni singolo spettatore?⁴⁷ Impossibile, naturalmente, dare una risposta certa a una simile domanda. Si ha però l'impressione che la seconda ipotesi sia la più compatibile con un aspetto della cappella laurenziana che colpì molto i suoi primi spettatori: e cioè una grande indeterminatezza simbolica, dovuta all'ambiguità delle figure e all'assenza di attributi chiaramente leggibili.⁴⁸ Certo, questo aspetto si spiega innanzitutto con l'incompiutezza del complesso monumentale, in cui la *Notte* è l'unica figura sicuramente finita; ma esso potrebbe dipendere anche dalla volontà dell'artista di lasciare al pubblico un certo margine di libertà nell'interpretare la sua creazione, la possibilità di reagire ad essa, come facevano gli autori di prosopopee poetiche, a partire da libere associazioni visive, reminiscenze letterarie, riferimenti all'attualità politica.⁴⁹

È dunque probabile che, quando nel 1546 Michelangelo diede poeticamente voce alla sua *Notte*, si sia avvalso di una libertà e abbia sfruttato una polisemia che erano iscritte nell'opera fin dalla sua concezione – e che era tanto più legittimo sfruttare in quanto la scultura veniva ora considerata nella sua individualità, al di fuori del complesso iconografico a cui apparteneva. Non si sarebbe trattato, insomma, di imporre forzatamente un'interpretazione della scultura radicalmente diversa da quella ‘ufficiale’ (che peraltro, come abbiamo visto, era tutt'altro che chiara per il pubblico del tempo), ma piuttosto di mobilitare certe sue valenze sopite, di riattivare circuiti simbolici latenti che vi si celavano in potenza: in particolare il motivo, centrale nell'epigramma come nelle varie interpretazioni della Ninfa-Cleopatra, di un sonno protettivo che chiede di non essere disturbato. Lungi dal negare la portata politica del testo, questo equivale a suggerire che essa si espliciti non nelle forme aperte dello sberleffo pasquinesco, bensì attraverso le strategie più sottili di un'*ekphrasis* umanistica capace di valorizzare allusivamente, in funzione delle circostanze, i diversi aspetti di una stessa opera. Qualche anno dopo la realizzazione del *Bruto* (1538), opera apertamente ‘anti-tirannica’ commissionata da Giannotti per il cardinale Niccolò Ridolfi, Michelangelo dovette trovare particolarmente adatta alle circostanze («a proposito de' tempi nostri») l'affinità originaria tra la sua *Notte* e la figura di Cleopatra, sorella di Bruto nell'opposizione eroica, spinta fino al suicidio, a un nascente potere tirannico. Come il simulacro della regina egizia portato in trionfo da Augusto, anche la *Notte* rimasta a Firenze ed esibita da Cosimo a propria gloria era in un certo senso una statua prigioniera, con la quale il principe tentava invano di far dimenticare l'assenza orgogliosa di chi non aveva voluto sottomettersi al suo potere. Nel dare la voce alla propria scultura, Michelangelo tornava così a esplorare i molteplici stimoli che avevano presieduto alla sua ideazione, e insieme ne isolava i più adatti a esprimere la sua presente rivendicazione di libertà.

47. L'espressione ‘letture creative’ rimanda al titolo del volume di Lina BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, che illustra la ricchezza e la varietà delle forme assunte nel Cinquecento dall'atto della lettura, inteso come scambio dialogico che mette in comunicazione mondi immaginari e sistemi di valori diversi, producendo forme e significati sempre nuovi.

48. Tale aspetto è ampiamente illustrato dai documenti della prima ricezione dell'opera, raccolti da Paola Barocchi nel suo commento alla *Vita* vasariana, cit., vol. III, p. 972 e sgg.

49. Il che equivale a riconoscere al progetto michelangiolesco un certo grado di «autonomia» rispetto alle ipoteche politiche o religiose, secondo la classica interpretazione del Manierismo proposta in particolare da John SHEARMAN, *Il Manierismo* (1967), a c. di Marco Collareta, Firenze, S.P.E.S., 1983.

ANDREA TORRE

Un lettore creativo di Petrarca nel Cinquecento

(rimarrà sorpreso il lettore?)
 (il lettore rimarrà sorpreso?)
 (sorpreso rimarrà il lettore?)
 (il sorpreso rimarrà lettore?)
 (rimarrà il sorpreso lettore?)
 Franco BELTRAMETTI

Petrarchista non ortodosso di primo Cinquecento, Aurelio Morani fu attivo come letterato e diplomatico tra la natia Ascoli, il circolo senese di Piccolomini e Tolomei, e la corte pontificia.¹ Citato da Aretino, Cellini e Giovio per le sue doti di improvvisatore,² celebrato da Ruscelli per l'argutezza dei motti concettosi,³ Morani fu autore di due volumi di epigrammi latini, di alcuni poemetti encomiastici, di un'autobiografica *Vita disperata* in ottave, e di due raccolte di *Stanze* dedicate la prima a *vari soggetti* e la seconda alle ecfraresi di statue vaticane. In modo più o meno esplicito tutte queste opere hanno a che fare con la visualità, sia nelle sue forme di interazione diretta con il codice linguistico (l'emblematica e l'ecfresi), sia in qualità di componente che accompagna un testo influenzandone la ricezione (l'illustrazione libraria).

Le poche notizie biografiche su Morani testimoniano la sua abilità di disegnatore, e ricordano che decorò con alcuni emblemi un codice del Canzoniere.⁴ Questo codice risulta

1. Per notizie biografiche e un primo inquadramento critico dell'opera di Morani si ricorra a: Emilio DEBENEDETTI, *Notizie sulla vita e sugli scritti di Eurialo Morani da Ascoli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIX (1902), pp. 1-31; Sandro BALDONCINI, *Prendi pur meraviglia o buon Plutarco (Nota alla 'Vita disperata' di Eurialo d'Ascoli)*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», 2 (1980), pp. 387-396; ID., *Per vaghezza d'alloro. Olimpio da Sassoferrato, Eurialo d'Ascoli e altri studi*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 39-54; s.v. *Eurialo da Ascoli*, in *Introduzione alla letteratura delle Marche*, a c. di Alfio Albani et al., Ancona, Il lavoro editoriale, 2005, pp. 48-49; Giuseppe CRIMI, *Morani, Aurelio (Eurialo da Ascoli)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LXXVI, 2012, pp. 499-502.

2. Cfr. Pietro ARETINO, *Ragionamento delle corti*, I, a c. di Fulvio Pevere, Milano, Mursia, 1995, p. 67: «Un poco più di discrezione et un poco meno di avarizia cancellerebbe sei dei suoi sette peccati mortali. Disse il nostro Eurialo a Vasone, stando stretto a mangiare: «Voi vi fate malvolere a petizione di due spanne di tavola»; Benvenuto CELLINI, *Vita*, I, 30, a c. di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 1968, p. 151: «Apresso alla musica, un certo Aurelio Ascolano, che maravigliosamente diceva allo improvviso, cominciandosi a lodar le donne con divine e belle parole [...]»; e Paolo GROVIO, *Lettere*, I, a c. di Giuseppe Guido Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956, p. 222: «Ne arà dato buona informazione el cavalier Rosso, flagello de' magri buffoni, qual è stato col citaredo Eurialo [...]».

3. Cfr. *Ragionamento di mons. Paolo Giovio sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che comunemente chiamano imprese: con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Venezia, Ziletti, 1556, p. 234: «In questa professione de le imprese ne i tempi della fel. me. di papa Paolo terzo, ch'io era in Roma, udiva che era lodato molto m. Eurialo d'Ascoli, e ne vidi più d'una che egli n'avea fatte, e ne feci memoria in alcuni libri miei [...]».

4. Cfr. Sebastiano ANDREANTONELLI, *Historiae Asculanae Libri IV*, Padova, Typis Matthaei de Cadorinis, 1637, p. 155: «Maximopere laudatur in Emblematis, quae Impresae vulgo a Hieronymo Ruscello dicuntur; nonnulla vidi satis ingeniosa manu eiusdem depicta in quodam Cantorum codice Francisci Petrarcae. Liber est penes Titum Guidarocchium, Patricium Asculanum [...]».

per ora disperso, ma l'interesse del letterato ascolano per le dinamiche di elaborazione simbolica dell'immaginario petrarchesco e per le modalità di attivazione degli emblemi potenziali insiti nella scrittura lirica dei *Fragmenta* è confermato da un manoscritto di suoi strambotti rilegato in appendice a un esemplare aldino de *Le cose volgari di Francesco Petrarca* (Venezia, agosto 1514). Questo volume vale infatti da efficace dimostrazione di un lucido processo di riscrittura emblematica del Canzoniere, e da significativa testimonianza di un'esperienza di anatomizzazione del *corpus* lirico petrarchesco volta tanto all'interpretazione dell'ipotesto quanto alla creazione di ipertesti verbovisivi modellati su di esso. Con ogni probabilità appartenuto alla famiglia Medici e ora conservato nella collezione privata del duca di Devonshire presso la Chatsworth House Library, l'esemplare aldino rappresenta un interessante caso di visualizzazione estesa del Canzoniere e un prezioso esempio di personalizzazione di un testo a stampa attraverso interventi manoscritti che, rendendolo un esemplare unico, lo sottraggono dal regime di serialità proprio della stampa tipografica.⁵ Joseph Trapp aveva segnalato l'esemplare per le stupende illustrazioni monocrome dei *Triumphs*, che non costituiscono però l'unico corredo figurativo del volume.⁶ Nei suoi margini possiamo infatti rinvenire numerosi disegni a colori (attribuibili a Vincent Raymond, artista attivo a Roma sotto Leone X)⁷ che sembrano instaurare una relazione emblematica con i versi dei *fragmenta*. Le illustrazioni sono quasi sempre collegate, attraverso una riga dorata, a uno specifico verso del testo ma, nella maggior parte dei casi, elaborano visivamente il messaggio verbale espresso da altri luoghi del medesimo *fragmentum*, oppure il suo senso generale, o anche quello di altri componimenti non contigui. Attraverso questo intervento grafico, il commento visivo al Canzoniere da una parte alimenta una lettura allegorica del testo (poiché focalizza l'attenzione del lettore su metafore e sentenze), dall'altra fornisce vere e proprie *imagines agentes* cui ancorare il ricordo della lettera e del senso del *fragmentum* petrarchesco. La scelta del motto cade quasi sempre su un verso che ben sintetizza il nodo drammatico della singola lirica (nonché dell'intera raccolta), e si connota per un intrinseco tono gnomico che gli infonde autonomia dal testo. L'ipotesto si dispone così a essere al contempo preservato e tradito.

La consapevolezza delle differenti funzioni espletate dalle varie componenti dell'emblema (l'immagine inquadra in modo memorabile presupposti ed esiti di una storia, e il motto enuclea il valore esemplare di quella storia) pare qui congiunta a una matura sensibilità ermeneutica verso il testo di Petrarca e verso i suoi principali nuclei tematici. Risulta ad esempio insistito il ricorso al tema mitologico della metamorfosi, motivo centrale nella retorica erotica fondante il discorso poetico di Petrarca, che qui troviamo sia nella variante delle metamorfosi vegetali o animali di figure umane, sia in quella di figure di animali antropomorfizzati. Un caso particolarmente interessante si riscontra al margine del *frag-*

5. Per una descrizione dell'esemplare cfr. Nicolas BARKER, *The Devonshire Inheritance. Five Centuries of Collecting at Chatsworth*, Alexandria (Virginia), Art Services International, 2003, pp. 256-258.

6. Joseph B. TRAPP, *Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXIV (2001), pp. 55-192, in part. p. 88, nota 100.

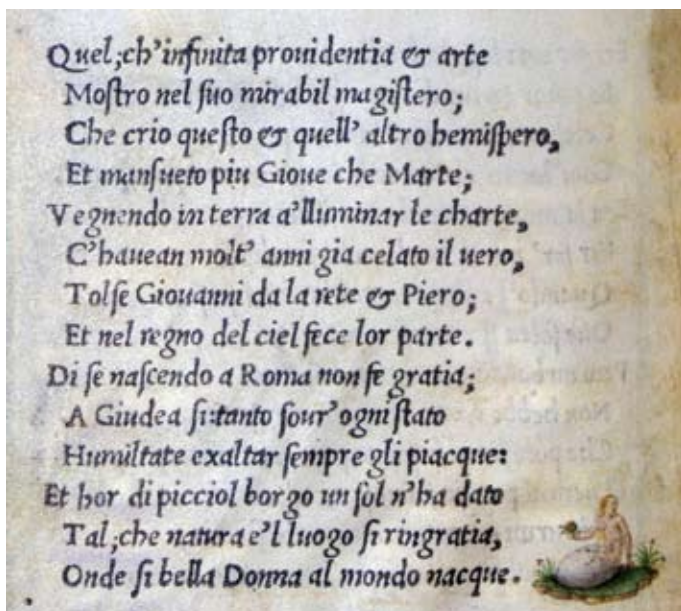
7. Cfr. Jonathan J. G. ALEXANDER, *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, London-Munich, Prestel, 1994, pp. 238-242, schede nn. 127, 129, 130. Maria Francesca SAFFIOTTI DALE, s.v. *Raymond de Lodève, Vincent*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a. c. di Milvia Bollati, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 899-902.

mentum 65, dove legato al v. 8 («ma così va, chi sopra 'l ver s'estima») troviamo l'immagine di un ragno con vesti femminili che sta lavorando seduto a un telaio (fig. 1). Si tratta di un ovvio riferimento al mito ovidiano di Aracne, famosa tessitrice che sfidò Minerva ricamando sulla tela gli amori delle divinità olimpiche con i mortali e incorrendo nella vendetta disumanizzante della dea. Il ricordo dell'atto di superbia di Aracne è associato a un verso che sviluppa il medesimo concetto nel contesto di un discorso amoroso: proprio come Minerva anche l'io-lirico si illude infatti che il proprio valore sia in grado di resistere alla forza di Amore.⁸ Peraltro il parallelismo Aracne-amante, utilizzato dall'illustratore per interpretare icasticamente il messaggio del sonetto 65, non è alieno a Petrarca, che vi ricorre esplicitamente nel *fragmentum* 173 per stigmatizzare come una vana e superba «opra d'aragna» l'«ardita impresa» dell'anima dell'amante che osa congiungersi con quella di Laura attraverso la via degli occhi.⁹ Piuttosto che visualizzare direttamente il contenuto del testo petrarchesco, l'illustratore ha colto nella propria memoria poetica (e anche in quella di Petrarca) l'immagine che meglio potesse sintetizzare il messaggio lirico, e così facendo ne ha anche offerto una sorta di esegesi creativa. L'apparato illustrativo sembra inoltre suggerire (o rivelare) connessioni intertestuali tra *fragmenta* fra loro distanti. E queste connessioni visuali fra testi spesso non contigui ci segnalano percorsi di lettura del Canzoniere paralleli e alternativi rispetto al racconto lirico delineato da Petrarca attraverso la sequenza progressiva dei componimenti. Sono connessioni che una volta di più vanno a sottolineare, agli occhi dei suoi lettori cinquecenteschi, lo statuto frammentario dell'opera petrarchesca, la sua strenua resistenza a lasciarsi ridurre esclusivamente a lineare storia di un'anima.

Tracce di un corpo frammentato, le vignette poste sui margini hanno inoltre la possibilità di abbandonare la pagina dell'aldina portando con sé un minimo lacerto del testo petrarchesco, e di rifunzionalizzare la memoria poetica del Canzoniere in un nuovo, differente contesto. Una siffatta modalità di lettura e riuso del dettato petrarchesco viene esemplarmente testimoniata dalla già menzionata silloge manoscritta di componimenti moraniani posta in appendice all'aldina di Chatsworth. Redatto in un'elegante *cancelleresca formata* (mano di Francesco da Monterchi, già copista del Farnese Golden Hours, ms. M. 69 della Pierpont Morgan Library di New York), il documento riporta 16 stanze, che però non vanno a comporre una narrazione unitaria. Più precisamente sono definiti 'strambotti'; e in effetti si tratta di testi costruiti secondo la canonica struttura a due blocchi che prevede il dittico conclusivo a rima baciata distinguersi dai versi precedenti per un'esibita tensione alla sentenza epigrammatica e all'acutezza concettistica. Singolare, all'interno del variegato

8. Cfr. Byron HARRIES, *The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's Metamorphoses*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 36 (1990), pp. 64-82; Teodolinda BAROLINI, *Arachne, Argus, and St. John: Transgressive Art in Dante and Ovid*, in «Mediaevalia», 13 (1987), pp. 207-226.

9. Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, 173, a c. di Sabrina Stoppa, Torino, Einaudi, 2011, p. 303: «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno, | ove è chi spesso i miei depinge e bagna, | dal cor l'anima stanca si scompagna | per gir nel paradiso suo terreno. | Poi trovandol di dolce e d'amar pieno, | quant'al mondo si tesse, opra d'aragna | vede: onde seco et con Amor si lagna, | ch'ha sí caldi gli spron; sí duro 'l freno. | Per questi estremi duo contrari e misti, | or con voglie gelate, or con accese | stassi così fra misera e felice; | ma pochi lieti, e molti penser tristi, | e 'l più si pente de l'ardite imprese: | tal frutto nasce di cotal radice». Su questo sonetto si veda Paolo CHERCHI, 'Opra d'Aragna' (RVE, CLXXIII), in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a c. di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 135-145.



1. *Le cose volgari* di Francesco PETRARCA, Venezia, Aldo Manuzio, 1514, c. 29v.

© Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.

2. *Le cose volgari* di Francesco PETRARCA, Venezia, Aldo Manuzio, 1514, c. 3v.

© Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.

panorama di tale forma poetica, è però l'articolata configurazione che esplicita la funzione di questi testi appendicolari all'interno del complessivo meccanismo di significazione dell'aldina. Ogni strambotto è introdotto da un verso di Petrarca; accanto a questa specie di intitolazione viene indicato il numero della carta dell'aldina che contiene il testo poetico da cui è stato estratto il verso in questione; sotto queste indicazioni abbiamo l'individuazione del soggetto simbolico che in quella precisa carta viene visualizzato e associato al verso; in fine c'è lo strambotto, il cui ultimo verso riproduce il verso petrarchesco prima selezionato, amplificandone ogni potenzialità gnomico-epigrammatica. Assistiamo dunque a un processo che prevede: la lettura di un *fragmentum* petrarchesco; la selezione di un suo specifico verso; l'associazione di questo verso a un'immagine che illustra e/o interpreta il contenuto del *fragmentum* o di parte di esso; e infine, la dinamizzazione di quest'immagine, il cui soggetto iconografico diventa anche il soggetto linguistico o testuale (l'enunciatore o il contenuto) di un nuovo testo. Sulla scorta del fenomeno spagnolo delle *glosas*, assistiamo qui dunque a un meccanismo di riscrittura per tramutazione dell'ipotesto petrarchesco, i cui *sparsa fragmenta* vengono ripresi in posizione fissa e con perfetto innesto morfologico, sintattico e metrico entro un differente e originale corpo testuale. La decontestualizzazione dei versi petrarcheschi non li svincola memorialmente dalla loro sede originaria, bensì attiva una reazione ermeneutica tra fonte e ipertesto; fa appunto del secondo una sorta di glossa verbovisiva del primo.

Vediamo, ad esempio, il caso del secondo testo della serie, quello che riproduce l'*explicit* del quarto *fragmentum* del Canzoniere e lo fa pronunciare dalla curiosa immagine di una figura femminile che sembra uscire da un guscio d'uovo (fig. 2):

c. 3v *Onde si bella Donna al mondo nacque*

Parla l'uovo

Ovo non son di quel che spande l'ale
 al sol tra li suavi e dolci odori,
 né son parto di quel che porta strali
 che dieno a i fier' giganti onte e ardori,
 né giacqui mai sotto le penne uguali
 a' lumi d'Argo con sì bei lavori.
 Ma sol di Leda, che sì a Giove piacque,
 onde si bella Donna al mondo nacque.

Questa volta è assente la riga dorata che connette *pictura* e (futuro) *motto* ma l'illustrazione, posta in asse col verso finale del sonetto, non può che riferirsi ad esso e stabilire una connessione tra la mirabile nascita di Laura presso il «picciol borgo» di Valchiusa e la mitica genesi di Elena da un uovo del cigno Leda. L'attenzione del poeta è tutta posta sulla finalità celebrativa della bellezza dell'amata, che nell'ipertesto iconico-verbale di Morani in un certo senso prende la parola a dispetto dell'io lirico; ossia, da oggetto muto di contemplazione ecfrastrica diviene soggetto parlante di un messaggio emblematico. Attenuata è invece la complessità del messaggio poetico petrarchesco, incentrato a presentare Laura come *alter Christus*, salvifico sole che fa risplendere non solo il «picciol borgo» natio («Giudea» o Valchiusa che sia) ma l'intero «mondo». Anche il suggestivo verso «vegnendo in terra a 'llu-

minar le carte», riferito in Petrarca al commento delle allegoriche profezie veterotestamentarie vergato da Cristo con la propria incarnazione e passione, non può che sbiadirsi qui in metatestuale dichiarazione di poetica del poeta-emblemista che anatomizza la poesia petrarchesca per visualizzarla, interpretarla, riscriverla e sottoporla in questa sua nuova veste alle esigenze artistiche e comunicative della coeva cultura cortigiana, laddove l'uso di emblemi e imprese interessa pressoché tutti i generi della produzione artistica, e si afferma quale occasione e pratica di comunicazione mondana.

Collegando fra loro, secondo le coordinate fornite da Morani, i frammenti iconici e testuali sparsi nello spazio fisico dell'aldina, ogni lettore si trova di fatto implicato in un processo di composizione emblematica e, in un certo senso, rivive la pratica di lettura, appropriazione simbolica e rielaborazione poetica del dettato lirico petrarchesco realizzata nella prima età moderna dagli autori e dai lettori di emblemi e *devises*; nonché, più in generale, da tutti quegli artisti e scrittori che anatomizzano il corpo dei testi e delle immagini petrarcheschi per estrapolarne un segno da ricontestualizzare, come nuovo *fragmentum*, in una differente esperienza espressiva.¹⁰ Questa pratica, che possiamo legittimamente definire come un'esperienza di lettura creativa, conserva e trasmette solo una debole eco del disegno unitario del Canzoniere petrarchesco, ridotto invece a repertorio di motivi e immagini cui attingere secondo l'occorrenza. Sembra qui emergere la piena consapevolezza della relazione critica possibile tra un discorso testuale originario e un discorso iconico-testuale derivato. L'ipotesto poetico costituisce sia la base generativa per l'impulso creativo dell'autore della forma simbolica, sia la chiave ermeneutica per l'interpretazione di quest'ultimo da parte di ogni lettore. L'ipertesto emblematico, a sua volta, si configura tanto come un'invenzione autonoma quanto come un'esegesi del *fragmentum* petrarchesco, prodotte entrambe da un individuo che è nello stesso tempo autore e lettore. In questa sua duplice veste egli non solo rimette in gioco l'ipotesto poetico e ne perpetua la presenza entro la memoria collettiva, ma ne offre anche un'interpretazione nella forma di una ricezione produttiva, e induce altresì ogni successivo lettore di questa macchina semantica a fare altrettanto, sollecitando l'adozione di un preciso punto di vista, di «una certa collocazione, che suggerisce dunque la prospettiva da adottare».¹¹

La procedura dispiegata nell'aldina, del tutto eccezionale soprattutto come testimonianza della pratica di composizione emblematica, si rivela quasi sistematica nella produzione poetica di Morani. Un esito compiuto di tale prassi compositiva si registra ad apertura delle 83 *Stanze sopra l'impresa dell'aquila*, primo tempo della doppia raccolta encomiastica trädita dal manoscritto Ital. 2660 della Nationalbibliothek di Vienna (e costituita anche dalle 39 *Stanze indirizzate all'invittissimo Carlo V sempre augusto*, ritratto quale epico *miles Christi*). Anche qui siamo di fronte a un sublime caso di illustrazione libraria, poiché il testo di Morani viene introdotto da preziose antiporte illustrate e decorate da Giulio Clo-

10. Per un'analisi di questa esperienza di ricezione del Canzoniere petrarchesco mi permetto di rinviare ad Andrea TORRE, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi*, Napoli, La stanza delle scritture, 2012.

11. Cfr. Lina BOLZONI, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 27-57, cit. a p. 49.

vio.¹² L'ottava che apre la prima silloge è tematicamente legata all'illustrazione della pagina a fianco e, come negli strambotti di Chatsworth, il suo soggetto enunciatore è proprio l'aquila ivi rappresentata e protagonista simbolica dell'intero componimento (fig. 3):

Già ministrai l'alte farette a Giove
 E in ciel portai volando Ganimede;
 Feci altre cose inusitate e nuove
 Di cui resta nel mondo eterna fede;
 Ma fei di mia virtù l'ultime prove
 Sol per costei che qui meco si vede;
 E morir volli nel medesimo ardore,
 Ché bel fin fa chi ben amando more.¹³

Anche qui il testo moraniano è suggellato da un verso petrarchesco (RVF 140, 40: «Che bel fin fa chi ben amando more»), verso peraltro caro alla memoria di Morani, come ci conferma la sua marcatura simbolica nel Canzoniere aldino di Chatsworth, dove alla c. 65r il consueto segno grafico lo collega all'immagine incorniciata di un pesce riverso sulla riva di un corso d'acqua. Che questa stanza proemiale sia in un certo senso avulsa dallo sviluppo narrativo del poemetto e maggiormente legata al funzionamento espressivo del sistema simbolico costruito nelle due carte illustrate è confermato anche, a partire dalla seconda ottava, dalla sostituzione del soggetto enunciatore con l'io lirico dell'*auctor*:

Aquila, che non mai vedi la sera
 Per esser teco del bello atto il raggio;
 Aquila, per cui vola ogn'altra altera
 Con pudico valor, e gran coraggio;
 Aquila, ascesa nell'empirea spera
 Per non aver nel mondo alcun paraggio;
 Hor odi, mentre il Ciel sì adorni e fregi,
 Dell'alta tua virtù le lodi e i pregi.¹⁴

Come ben sottolinea l'anafora del vocativo, all'aquila è riservato il ruolo di destinatario del messaggio poetico, simbolico *alter ego* dell'imperiale dedicatario del poemetto encomiastico, di cui si celebra qui il primato rispetto agli eroi dell'*epos* e del mito (con parallelo implicito encomio del cantore di tali iperboliche imprese).¹⁵ L'*incipit* verbovisivo consegna dunque al lettore una memorabile prolessi dell'intero *elogium*, nonché un oggetto che

12. Cfr. Elena CALVILLO, *The Collaboration of Giulio Clovio and Eurialo d'Ascoli: The «Impresa de l'Aquila» and the Roman «Maniera»*, in *Klovičev Zbornik – Minijatura – Crtez – Grafika 1450-1700*, a c. di Milan Pelc, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Institut za povijest umjetnosti, 2001, pp. 51-61.

13. Aurelio MORANI, *Stanze sopra l'impresa dell'aquila*, Wien, Österreichisches Nationalbibliothek, Ms. Ital. 2660, c. 2r.

14. Ivi, c. 2v.

15. Ivi, c. 6r: «Che fu se ruppe il gran monte Anniballe | Col forte aceto e con l'ardita fronte; | E s'Alcide menò dall'atra valle | Legato il Can, mal grado di Charonte; | Che fu portar il ciel sovra le spalle | E 'l porre un monte sovra un altro monte | Se l'atto dell'Augel forte e costante | Vince Hercole, Annibal, Tifeo, Atlante?».



3. Aurelio MORANI, *Stanze sopra l'impresa dell'aquila*, Wien, Österreichisches Nationalbibliothek, Ms. Ital. 2660, c. 1v. Antiporta illustrata e decorata da Giulio CLOVIO.

nella sua preziosa fattura materializza l'idea stessa di unicità dell'eroe celebrato. Del resto proprio allo statuto, al messaggio e al funzionamento retorico di queste carte d'apertura rinvia più di un'ottava del componimento. Si veda l'ott. 7 che enuncia il programma iconografico della prima illustrazione e ne suggerisce la contemplazione.¹⁶ Oppure l'ottava 15 che, interamente giocata com'è sul motto *PLVS VLTRA* di Carlo V, denuncia la forma espressiva al contempo impiegata e tematizzata nel poemetto, ossia l'impresa.¹⁷ O ancora l'ottava 53, esplicitazione del confronto inscenato nell'antiporta figurata tra le arti sorelle poesia e pittura, tra l'«ingegno» di Clovio e il «concetto» di Morani.¹⁸ È però con l'ottava 60 che si rivela la stretta *liaison* tra questa operazione iconico-testuale e quella condotta sull'aldina di Chatsworth.¹⁹ Morani chiede infatti venia a Petrarca per l'appropriazione emblematica del suo dettato lirico, condotta talora anche col «mutar [...] mezzo verso tuo», ma sempre con l'intento di «crescere lume al tuo splendore», mai di volerlo «guastar». Non è questo il caso del v. 14 di RVF 140 («Ché bel fin fa chi ben amando more»), citato correttamente da Morani nella prima ottava e lì impiegato per delineare il piano di fruizione lirico del poemetto, parallelo a quello encomiastico e incentrato sull'amore disperato dell'aquila-io lirico per «una vergine saggia, honesta e bella»; piano tematico che attualizza il dettato petrarchesco e ribadisce uno dei nuclei concettuali ricorrenti nella produzione poetica di Morani. Tutt'altro che casuale pare infatti il prelievo del verso dal *fragmentum* 140, un sonetto incentrato sulla metaforica della guerra d'amore e connotato da termini non neutri nell'ottica della riscrittura simbolica moraniana: il superbo dominio della passione amorosa, che ostenta con un'«insegna» la propria occupazione armata del cuore dell'amante, viene frustrato nelle sue «imprese» e richiamato all'ordine dallo sdegno dell'amata, qui pudicizia trionfante nel nome di «ragion, vergogna e reverenza».²⁰ Reliquia sapienziale di questo conflitto figurato è allora l'accettazione di un cortese occultamento della propria sofferenza amorosa, quel «ben amando» già trobadorico e siciliano che Morani estrapola dal discorso lirico del Canzoniere e fa proprio. Con riusi anche in altri testi.

Nient'altro che un'iperbolica amplificazione della citazione petrarchesca è ad esempio il *Sacrificio del vero amante*, poemetto pubblicato in Germania nel 1550 (Augusta, M. Krieg-

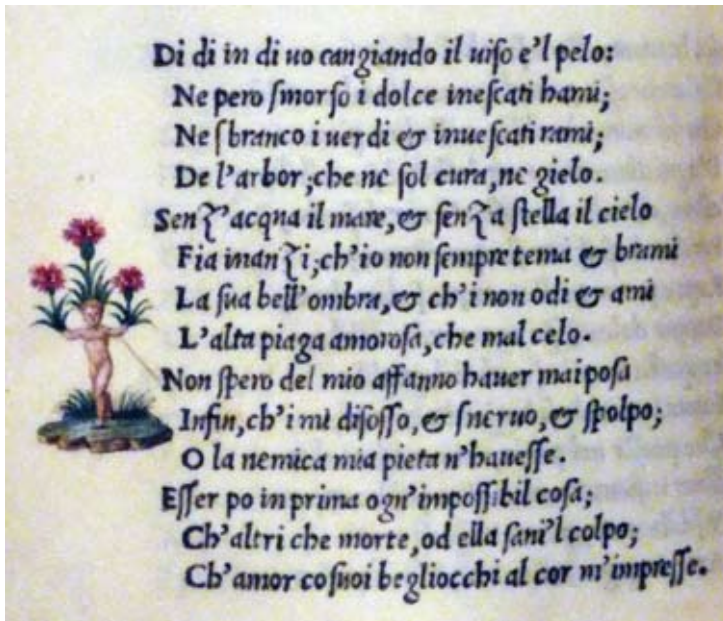
16. Ivi, c. 3r: «Una vergine saggia, honesta e bella | Ch'avea di neve e d'or capelli e braccia, | Una Aquila nutrì tanto che quella | Divenne sì che fuor volava a caccia | E ogni preda portava a la donzella, | Che 'l Sol così par ch'abbia in su la faccia. | E trovandola morta, il raro Augello | Si buttò come vedi in Mongibello».

17. Ivi, c. 4r: «Quel che disse plus ultra, se poneva | Questo atto e non le due colonne altere, | Certo giamai plus ultra non diceva | La terra abbracciare d'egli, e l'alte spere. | Ma posto l'atto, allhor sì che poteva | Dir non plus ultra con parole vere, | Ché plus ultra de l'atto non si vede, | Tanta grazia e virtute il ciel li diede».

18. Ivi, c. 11r: «Pittor, che d'ingegno hai sì bell'ale | Che più belle non l'ho nel mio concetto, | Come mentre pingevi un atto tale | Non ti mancò lo stile e l'intelletto, | Ch'io pensandovi sol, divengo quale | Chi mira di Medusa il fero aspetto. | Ma mi risolvo poi e credo espresso | Che l'atto si pingesse da se stesso».

19. Ivi, c. 12r: «Perdon ti chieggio, o di Toscana honore, | Cui alto amor scaldò la lingua e 'l petto, | Se sol per crescer lume al tuo splendore, | Non per guastar alcun tuo chiaro detto, | Ti conforto a mutar, non che sia errore | Quel mezzo verso tuo, l'habito eletto, | E dir con rime più famose e nuove | Il fatto eletto, e non mai visto altrove».

20. F. PETRARCA, *Canzoniere*, 140, ed. cit., p. 266: «Amor, che nel penser mio vive e regna | e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene, | talor armato ne la fronte vene: | ivi si loca, e ivi pon sua insegna. | Quella ch'amare e sofferir ne 'nsegna | e vuol che 'l gran desio, l'accesa spene, | ragion, vergogna e reverenza affrene, | di nostro ardir fra se stessa si sdegn. | Onde Amor paventoso fugge al core, | lasciando ogni sua impresa, e piange, e trema; | ivi s'asconde, e non appar più fore. | Che poss'io far, temendo il mio signore, | se non star seco infin a l'ora estrema? | Ché bel fin fa chi ben amando more» (corsivi miei).



stein) che porta in esergo proprio il quattordicesimo verso di *RVF* 140 e sviluppa lungo il numero forse non casuale di 14 terzine il nucleo concettuale del *fragmentum* petrarchesco, ossia la piena sottomissione al violento dominio di «madonna». Viene peraltro ricordata qui, tra i penitenti officî «d'un vero amante», anche la dissoluzione in un rogo prodotto dalla propria stessa «arsura» erotica, ossia esattamente quell'immagine topica del repertorio lirico immortalata nell'illustrazione di Clovio per le *Stanze dell'aquila*. Anche in questa breve corona di terzine non mancano le allusioni alla sfera del visibile, a partire dalla conclusiva definizione dell'oggetto del componimento come «sanguigna Impresa» – che gioca sull'etimologica ambiguità tra strazio vissuto e strazio emblemizzato –, fino ad arrivare all'elaborazione di relazioni scopiche tra amante e amata come quella, palesemente debitrice all'*imagery* petrarchesca, dispiegata ai vv. 22-24, dove occhi e ferita si rispecchiano come due organi in reciproca percezione: «L'aspra mia piaga hor l'occhio tuo non veda, | Acciò la crudeltà di mia ferita | Il sol de gli occhi tuoi sì chiar' non leda».²¹

La tonalità ombrosa, se non lugubre, del dettato poetico è una costante della scrittura lirica moraniana e trova la sua più compiuta prova nelle 65 ottave della *Vita disperata*, opera pubblicata nel 1554 e ristampata più volte. Il testo si configura come una dolente discesa entro un paesaggio infero dominato da povertà, fame e invidia, e costellato dalla visione di emblemi di morte, primo fra tutti quello vegetale del cipresso che l'autore adotta come propria *devise*, integrandolo con l'altrettanto funerea immagine del fiore di giacinto.²² Nel contesto comparativo del repertorio iconologico del mito, la storia dell'amasio di Apollo accidentalmente ucciso dal dio rappresenta una vera e propria immagine ossessiva, che Morani impiega frequentemente e che non a caso troviamo anche fra i 16 strambotti manoscritti acclusi all'aldina di Chatsworth. Il nono componimento della serie rifunzionalizza un verso del *fragmentum* 195 («Non spero del mio affanno aver mai posa»), immaginandolo come affermazione identitaria di un fanciullo con testa e braccia mutate nel fiore rosso di giacinto il cui cuore reca la scritta dorata AI (fig. 4):

c. 79 *Non spero del mio affanno aver mai posa*

Giocando con chi alluma l'universo
 A un gioco che tra noi hoggi non s'usa,
 Mi cadde in testa un disco ornato e terso
 Per cui fu l'alma dal mio corpo esclusa;
 Morendo fui di Phebo in fior converso,
 Con questa letra mesta in quello inclusa,
 Così per questa fronda dolorosa
 Non spero del mio affanno aver mai posa.

21. Aurelio MORANI, *Sacrificio del vero amante*, vv. 22-24, Augusta, M. Kriegstein, 1550, c. Ajjrr.

22. Aurelio MORANI, *Vita disperata*, ott. 5 e 9, Roma, Dorico, 1538, s.i.p.: «Piantar voglio ne l'antra ebano solo, | Color conforme a la mia tetra sorte, | E vo' d'augei notturni un ampio stuolo | Ch'empiano il ciel di voci oscure e morte, | E per compagni eterni il pianto e 'l duolo | In così mesta e lagrimosa corte, | E per impresa voglio sia messo | Ne l'aspra fronte un tronco di cipresso. [...] L'antra ripien vorrò d'atri cipressi, | Eterna insegna de la Morte oscura, | Ove sien di lacinto i fiori impressi, | Conformi a la mia doglia acerba e dura; | E crescan tanto insieme da lor stessi | Che giungan fino a le celesti mura, | Talché la terra, il cielo e tutti i dèi | Sien tra cipressi e dolorosi omei».

Il portato simbolico della vignetta viene esplicitato nello strambotto moraniano, che gioca sull'ambigua relazione intertestuale con l'episodio ovidiano, in bilico tra distanziamenti attualizzanti (vv. 1-2) e consapevolezza della potenza del mito come memoria collettiva (vv. 7-8). Ovviamente il triangolo intertestuale creato nel volume di Chatsworth non può prescindere dal vertice petrarchesco che ci consegna la stessa immagine di una sottomissione senza residuo al dominio dell'amata, lo stesso emblema di una paradossale *voluntas dolendi* (RVF 195, 5-6: «Senz'acqua il mare e senza stelle il cielo | fia inanzi ch'io non sempra tema e brami») che affida all'inesorabile scorrere del tempo la giurisdizione sulla metamorfosi fisica dell'innamorato (RVF 195, 9-10: «Non spero del mio affanno aver mai posa, | infin ch'i' mi disosso e snervo e spolpo»), non certo su quella emotiva e morale (RVF 195, 1-2: «Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo, | né però smorso i dolce invescati ami»). Attraverso l'affabulazione mitologica e l'elaborazione transmediale Morani è in cerca di una minima, concettosa correzione dell'immediata visibilità di tale condizione (RVF 195, 8: «l'alta piaga amorosa, che *mal celo*»), correzione che dovrebbe indurre l'amata a decrittare i reali sentimenti dell'amante devoto sotto le loro rappresentazioni simboliche, secondo una pratica ermeneutica analoga a quella del lettore di emblemi chiamato a ricostruire il senso di un'espressione enigmatica con la giudiziosa analisi del vincolo tra immagine e parola.

L'esempio di Giacinto vale dunque una volta di più per interpretare lo statuto di quella macchina semantica che è l'aldina di Chatsworth, sfogliando le cui carte ci imbattiamo in immagini che non possono ancora definirsi emblemi o imprese perfettamente compiuti, ma che d'altra parte si offrono come qualcosa di più e di diverso rispetto a una referenziale illustrazione del testo. Siamo di fronte a una sorta di tavolo di lavoro su cui l'emblematista dispone il frammentario materiale selezionato entro il *corpus* poetico petrarchesco, e provvede a una sua abbozzata, sperimentale e precaria ricomposizione, secondo una pratica che vede sfumare i confini tra petrarchismo iconico e petrarchismo testuale. L'appena analizzato emblema *in fieri* dell'aldina inglese potrebbe ad esempio esser concepito anche come incubolo verbovisivo del poemetto *Stanze d'un cavaliere che portava il fiore di Giacinto per impresa* (a stampa nel 1539), ennesima attestazione dell'interesse di Morani per questa forma espressiva, nonché sorta di autoritratto emblematico dell'autore ascolano costruito per accumulo di concettismi intorno al fiore mitologico: «O fior coverto di vermiglie fronde, | Che par che mostri un'allegrezza eterna, | E pur il foglio tuo purpureo asconde | D'un'aspra lettera 'l suon di doglia interna; | O lettera di querele alte e profonde, | Formata dentro a l'inferral caverna, | Lettera che non ritrovi altro ricetta, | Salvo il mio doloroso et arso petto» (st. 4).²³ Assistiamo ancora a una manierata ostensione del dolore connotante lo *status* di amante, e alla forma espressiva dell'impresa viene esplicitamente riconosciuta l'efficacia nel gestire il fragile equilibrio tra l'opportuna dissimulazione della passione, richiesta dal decoro cortigiano, e l'altrettanto necessaria segnalazione della sua lacerante presenza: «Ciascun amante, che tai lettere vede, | Sa quel che importa un AI in fior descritto; | Questo AI vi mostra quanta doglia siede | Dentro al mio petto più d'ogn'altro afflito, | Ché 'l cor non può mostrar tutto il despitto» (st. 6, vv. 1-6). Ricorrendo alla figura mitologica di Giacinto, il poeta-amante

23. Questa e le due citazioni successive sono tratte da Aurelio MORANI, *Stanze di vari soggetti*, Roma, Dorico, 1539, s.i.p.

intende dunque offrire una rappresentazione iperbolica della propria vicenda d'amore; vicenda accostabile solo a quelle straordinarie storie mitiche che, còlte quali unità di misura, rivelano tutto il loro statuto di codice e repertorio comuni sia allo scrittore sia al lettore. Si crea così un punto d'incontro tra due immaginari, che consente di convertire l'incomunicabilità dell'esperienza amorosa individuale nella comprensibilità e dicibilità di casi esemplari universalmente noti: «Tu godi pur Hiacinto nel mio petto, | Trovando in quel la tua forma più vera, | E de la compagnia prendi diletto, | Quant'è maggior la nuova doglia altera; | Io mi consumo e struggo di dispetto, | Veggendo in te mia sorte acerba e fiera, | Ché fa multiplicar tal compagnia | In mille doppi l'aspra pena mia» (st. 12, corsivo mio).

Fin troppo facile e suggestivo sarebbe cogliere negli ultimi versi di questa stanza la confessione metapoetica dell'idea di scrittura lirica che configura la produzione dell'autore ascolano quale raffinata interpretazione di una pratica di riscrittura diffusa fin dalla tarda latinità, quella centonaria; una pratica della quale proprio il Petrarca tanto amato da Morani divenne nel Cinquecento un serbatoio privilegiato, e che ci offre una lettura/riscrittura orizzontale, sintagmatica, del Canzoniere, dove ogni verso viene percepito come un'unità autonoma e significante. Molti testi raccolti nella citata silloge di *Stanze sopra vari soggetti* sono stati concepiti secondo tale *modus operandi*, ossia come riscrittura, variazione e interpretazione di un passaggio petrarchesco. Solo un esempio, il più esplicito, sono le 16 stanze intitolate *Sopra quel verso del Petrarca "Onde co'l tuo gioir tempo il mio duolo"*. Ma i «mille doppi» cui Morani allude sono prima di tutto i molti personaggi letterari attraverso cui dar voce, corpo e profondità narrativa alla propria «vita disperata» per amore. Fra i tanti un posto di rilievo è riservato a Laocoonte.

La figura del sacerdote troiano ucciso insieme ai figli da due enormi serpenti inviati dalle divinità viene ricordata dal poeta ascolano in diversi componimenti ma è soprattutto protagonista della silloge di *Stanze efrastiche composte in onore dell'antico gruppo scultoreo che celebra tale personaggio*. Composto probabilmente in occasione della venuta di Carlo V a Roma nel 1536 e pubblicato tre anni dopo in un volume che conta anche le descrizioni liriche dell'*Apollo* e della *Venere* del Belvedere, il testo si inserisce nella copiosa produzione poetica (in latino e volgare) volta a celebrare fin dalla prima ora il sensazionale rinvenimento archeologico (1506). L'interesse di Morani non è però in prima istanza antiquario. Questo sublime prodotto dell'arte antica dà al poeta ascolano il pretesto per un *tour de force* concettistico incentrato sull'aspetto del soggetto mitologico che maggiormente ne attirava l'interesse, ossia il suo porsi come sublime formula espressiva della sofferenza.²⁴ «Com'è possibil questo, o spirti eletti, | Ch'un atto di dolor possa parlare», si chiede infatti Morani verso la fine del componimento (st. 203, vv. 1-2),²⁵ a ribadire per l'ennesima volta una topica interrogativa retorica, provocata dall'eccezionale eloquenza plastica del gruppo scultoreo; eloquenza che in un petrarchista di maniacale osservanza come Morani non può che manifestarsi «Lasciando uscire homai dal fianco aperto | Il suon de i lunghi e gravi suoi sospiri» (st. 134,

24. Cfr. Gian Pietro MARAGONI, *Sadoletto e il Laocoonte. Di un modo di descrivere l'arte*, Parma, Zara, 1986; Sonia MAFFEI, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento, in Laocoonte. Fama e stile*, a c. di Salvatore Settis, Roma, Donzelli, 1999, pp. 138-140; *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, a c. di Francesco Buranelli, Paolo Liverani, Arnold Nesselrath, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006, scheda n. 50, pp. 158-159.

25. Aurelio MORANI, *Stanze sopra le Statue di Laocoonte, di Venere e d'Apollo*, Roma, Dorico, 1539, c. Kjjv.



vv. 3-4),²⁶ ossia permettendo che la sua immagine produca degli effetti di affetti. L'opera è così perfetta da abbattere i confini tra Natura e Arte, e infondere nello spettatore l'illusione di poter realmente dialogare con essa sull'intensità del suo costitutivo nucleo di dolore.²⁷ Non dobbiamo pertanto stupirci se Morani ricorre a tale *pathosformel* per dare plastica icasticità ai roveli della propria *vita disperata*: «e quelli [*i draghi di quel simbolico viaggio infero che è la vita*] poi, come a Laocoonte, | saltino a me ne' fianchi e ne le braccia | ch'io son condotto a così estrema sorte | ch'a me vita daran, s'a lui dier morte» (st. 18, vv. 5-8).²⁸

Primo spettatore del *Laocoonte* è infatti proprio il poeta, impegnato nell'ardua impresa di riprodurre con parole la muta eloquenza di tale *monstrum*, concepito appositamente per sciogliere la razionalità del linguaggio verbale entro l'emotività di quello corporeo, e scongiurare la limitatezza del dicibile attraverso la varietà del simbolico. Prevedibile risulta pertanto l'associazione di questa formula plastica degli affetti all'altrettanto efficace sintesi espressiva della forma-impresa; e nello specifico alla *devise* di Giacinto, emblema precipuo del *pathos* secondo l'autore ascolano. La stessa struttura del poemetto ecfrastrico sul *Laocoonte* ricorda peraltro la struttura dell'emblema, con la xilografia d'apertura che funge da *pictura* e le 210 stanze che si offrono quale ridondante e logorroica *subscriptio*, nonché come repertorio di *inscriptiones* memorabili (fig. 5). La spendibilità emblematica delle ottave moraniane è rafforzata anche dall'assai debole sviluppo narrativo del componimento, che le lascia libere da una rigida impalcatura argomentativa, quali autonomi *frammenti* chiamati a commentare singolarmente o per minimi grappoli l'oggetto della descrizione. Non a caso, nella dedica ad Alfonso d'Avalos, Morani afferma di stare inviando «le Stanze, o Epigrammi più tosto [...] sopra la statua di Laocoonte».²⁹ Pressoché negli stessi termini l'autore ascolano presenta un'altra raccolta di stanze encomiastiche, quella per Margherita d'Austria: «le quali [*stanze*] però non per continovo filo d'ordinata materia presi a descrivere ma sì bene un medesimo soggetto con varietà di parole e di sentenze quasi in tanti epigrammi mi sfor-

26. Ivi, c. Gjjjr.

27. Tra le molte testimonianze dell'istantaneo radicamento di questa *pathosformel* si veda il passaggio ecfrastrico di una lettera di Pietro Aretino a Fausto Longiano, datata 17 dicembre 1537: «Ecco i due serpenti che ne l'assalir tre persone riducono nel suo verisimile la paura, il dolore e la morte: il fanciullo annodato dal busto e da la coda teme, il vecchio morso da i denti duolsi, et il bambino punto dal veleno muore, onde merita più lode per aver saputo esprimere le passioni di cotali affetti, dando il primo moto al timore, il secondo al patire et il terzo al morire, che degli spiriti posti con lo stile ne le membra dei corpi» (citato in S. MAFFEI, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, cit., p. 204). Cfr. Maria H. LOH, *Outscreaming the Laocoön: Sensation, Special Affects, and the Moving Image*, in «Oxford Art Journal», XXXIV/3 (2011), pp. 393-414, in part. p. 399: «For the generation at the beginning of the sixteenth century, the emotional disruption at a moment when the classical style was coming to be redefined by the gentle contrapposto that structured works like Michelangelo's *Bacchus* (1497) and *David* (1501-1504). Perhaps this irruption is what Michelangelo was addressing when he himself referred to the Laocoon as a 'Portent of Art'. It must have seemed like a strange and alien object, whose stylistic incongruity (that eerie sense of the 'too soon') made time seem out of joint. [...] The corporeal and expressive hyperbole of the figures, however, was somewhat of a jolt, and its beauty was borne of pain. What early sixteenth-century viewers found *mirabile* about it was its physical and emotional excess, its sculptural complexity, and the uncanny feeling that the statues were alive». Si veda anche Annalis LEIBUNDGUT, *Neuplatonische Elemente und deren Ironisierung in einem unbekanntem Loblied von 1539 zum Apoll im Belvedere. Untersuchungen zu den Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra la statua d'Apollio oder die Capricci des Eurialo*, in «Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike», 8 (2006), pp. 117-167.

28. Aurelio MORANI, *Vita disperata*, ott. 18, ed. cit., s.i.p.

29. Aurelio MORANI, *Stanze sopra le Statue di Laocoonte, di Venere e d'Apollio*, ed. cit., c. Ajjv.

zai di rappresentare».³⁰ Morani definisce pertanto il proprio scriver per ottave non secondo un'accezione narrativa, esemplata sui modelli boccacciani e polizianeschi, quanto secondo un'accezione concettistica che guarda piuttosto all'epigramma dell'*Antologia palatina*, e anticipa l'ottava emblematica poco più tardi adottata nelle edizioni italiane degli *Emblemata* alciatini e nell'Ovidio simbolico del *Metamorfoseo* di Gabriele Symeoni.³¹

La *mise en page* delle Stanze ecfrastriche sembra dunque aiutare il lettore ad attivare una procedura di composizione emblematica analoga a quella illustrata nell'aldina di Chatsworth e messa in atto nella silloge manoscritta sull'impresa imperiale dell'aquila. La formula di *pathos* del Laocoonte viene infatti a fissarsi nella mente del lettore-osservatore grazie alla memoria visiva dell'originale o della sua riproduzione xilografata; e la martellante iterazione di riflessioni poetiche sulla paradossale magniloquenza di questo statico, inanimato e muto oggetto d'arte alimenta l'illusoria vitalità dello schema plastico di un'istante di tensione estrema. Solo nella perfetta giuntura di segno verbale (l'«alma», il «duol») e segno iconico (il «corpo», il «sasso») il poemetto ecfrastrico trasmette compiutamente il proprio messaggio, assolvendo appieno la propria funzione di ausilio mnemonico-ermeneutico per il fruitore dell'opera d'arte:

S'io veggio 'l sasso, penso a la sua doglia;
 E pensando a la doglia, penso al sasso;
 Poi l'un con l'altro di pensier mi spoglio,
 Sì ch'in altrui giudizio ambidue lasso,
 Perché veder non so come scioglia
 L'alma l'intenso duol dal corpo lasso
 O, se pur alma in sasso non si trova,
 Come tanto martir sopra gli piova.³²

Grazie all'esecuzione emblematica di Morani il «mutismo assoluto» della scultura cede all'autorità del discorso e – come ci ricorda Jacques Derrida – si risolve nella «taciturnità» di un'immagine – reale o mentale, iconica o verbale, compiuta o *in fieri* – che è sempre disponibile ad esser fruita, letta o interpretata nei suoi infiniti discorsi virtuali.³³

30. Aurelio MORANI, *Stanze del valoroso et leggiadro cavalcare in caccia di madonna Margherita d'Austria*, Roma, Blado, 1554, s.i.p.

31. Non dimentichiamo che la prima prova letteraria di Morani – apparsa nel 1517 in ambiente Intronato e sotto la tutela di Claudio Tolomei – furono proprio due volumi di epigrammi latini, molti dei quali peraltro di registro ecfrastrico, come i nove componimenti sul *Suicidio di Lucrezia* di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, e uno *Pro imagine Laocoontis* che testimonia il precoce interesse moraniano per il soggetto. Gli epigrammi *Pro statua Lucretiae Sodomae* sono editi e commentati in Roberto BARTALINI, Alessia ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli, Società storica vercellese, 2012, pp. 64-67. Ringrazio Massimiliano Rossi per la segnalazione di questo studio.

32. Aurelio MORANI, *Stanze sopra le Statue di Laocoonte, di Venere e d'Apollone*, ott. 39, ed. cit., c. Cjijv.

33. Cfr. Jacques DERRIDA, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, a c. di Alfonso Cariolato, Milano, Jaca Book, 2016, p. 45.

INDICE DEI NOMI

- Abrabanel, Yehudad (Leone Ebreo): 243-248
 Abt, Clark: 274
 Accetto, Torquato: 38
 Acidini, Cristina: 421
 Adams, Alison: 20
 Adlington, Hugh: 121
 Adduci, Nicola: 402
 Agnelli, Giuseppe: 342
 Agostino d'Ippona: 13
 Agrippa von Nettesheim: 205
 Aksamija, Nadja: 212, 214
 Alamanni, Luigi: 279, 281
 Albanese, Gabriella: 171
 Albani, Alfio: 433
 Alberione, Giacomo: 159, 160
 Alberti, Leon Battista: 286
 Albertini, Stefano: 41
 Albonico, Simone: 226, 279, 281, 360
 Alciato, Andrea: 16, 17, 19, 26, 109
 Aldrovandi, Giovan Francesco: 281
 Aldrovandi, Ulisse: 109, 211
 Alessandrone Perona, Ersilia: 405
 Alexander, Jonathan J.G.: 434
 Alfano, Giancarlo: 320, 385
 Alfonso d'Avalos: 447
 Allegri, Antonio (detto il Correggio): 105
 Allevi, Francesco Saverio: 159
 Amaseo, Romolo: 212, 213
 Amata, Biagio: 154
 Amadori, Francesco: 419
 Amalteo, Giambattista: 200
 Ambiveri, Corrado: 338
 Anacreonte: 370, 371, 372, 375, 376
 Anconetani, Raffaella: 356
 Anderson, Edward Milton: 326
 Anderson, Mary Désirée: 145
 Anderson, Poul: 268, 269, 270
 Andrea Cappellano: 383
 Andreattonelli, Sebastiano: 433
 Andreoli, Annamaria: 47, 48
 Angelini, Cesare: 49
 Angeriano, Girolamo: 424, 425
 Angiolello da Carignano: 130
 Angiolino, Andrea: 275
 Anselmi, Sergio: 200
 Antognini, Roberta: 79
 Appendini, Francesco Maria: 200, 201
 Arata, Francesco Paolo: 140
 Arbizzoni, Guido: 20, 37
 Ardissino, Erminia: 73, 382
 Arendt, Hannah: 41
 Aretino, Pietro: 105, 220, 225, 316, 433, 447
 Ariani, Marco: 246
 Ariosto, Ludovico: 9, 45, 46, 105, 126, 245, 250, 251, 253, 265, 267-270, 272, 274, 276, 277, 279, 280-289, 291, 292, 295-303, 305, 306, 307, 311, 313, 314, 318, 320-323, 325-338, 340-344, 346, 347, 349, 353, 355-361, 363, 427
 Ariosto, Rinaldo: 288
 Aristofane: 362
 Aristotele: 25, 65, 67, 68, 124, 201, 202, 204, 206, 210, 215, 220, 221, 222, 356, 379, 380, 381, 382, 387, 388, 390, 391
 Armogathe, Jean Robert: 99
 Arnaudi, Chiara: 46
 Arnaudo, Marco: 79
 Arneson, Dave: 271
 Artom, Emanuele: 399
 Ascarelli, Fernanda: 187
 Ascoli, Albert R.: 321, 323, 325, 356, 360
 Arshagouni Papazian, Mary: 121
 Ashley, Kathleen: 145
 Asor Rosa, Alberto: 171
 Astorri, Antonella: 171
 Augusto, Cesare Ottaviano: 14, 15, 20, 21, 80, 107, 428, 429
 Aulo Gellio: 14, 363
 Auréas, Henri: 292
 Aurnhammer, Achim: 342
 Avalos, Francesco Ferrante d': 198
 Aveline, Pierre-Alexandre: 334
 Averroè (Abū al-Walid Muḥammad ibn Aḥmad Ibn Rušd): 204
 Avesani, Rino: 213
 Bacher, Jutta: 346
 Bachtin, Michail: 310
 Bacin, Stefano: 388
 Bade, Josse: 362, 363
 Badolato, Nicola: 326
 Baert, Barbara: 424
 Baffo, Franceschina: 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 253-260

- Baja Guarienti, Carlo: 292
 Balas, Edith: 431
 Balavoine, Claude: 20
 Balbo, Italo: 43, 45, 46, 302
 Baldassarre di Fossombrone: 357
 Baldassarri, Guido: 207, 281
 Baldini, Antonio: 45
 Baldini, Umberto: 431
 Baldinucci, Filippo: 311
 Baldoncini, Sandro: 433
 Balduino, Armando: 287
 Balena, Carlotta: 87
 Balestracci, Duccio: 171
 Baltrusaitis, Jurgis: 319
 Barabino, Andrea: 83
 Baracchini, Clara: 116
 Baraldi, Michele: 302, 303, 304, 305, 306, 307
 Baratto, Mario: 387, 421
 Barbatelli, Bernardo (detto Bernardino Poccetti): 75, 76, 77, 78, 79, 83
 Barbati, Petronio: 228
 Barberini, Francesco: 103
 Barberini, Maffeo: 35, 37
 Barbero, Giuseppe: 154
 Bargagli, Scipione: 47, 48, 49, 53
 Baridon, Laurent: 310, 319
 Barkan, Leonard: 423, 427
 Barker, Nicolas: 434
 Barni, Gian Luigi: 17
 Barocchi, Paola: 7, 105, 126, 419, 420, 422
 Barolini, Teodolinda: 79, 434
 Baroni, Giorgio: 200
 Barotti, Giovanni Andrea: 298
 Barryte, Bernard: 78
 Barsella, Susanna: 379
 Bartalini, Roberto: 448
 Bartoli, Daniello: 38
 Barucci, Guglielmo: 200
 Baruffaldi jr., Girolamo: 301, 302, 303
 Basile, Bruno: 20
 Basile, Giovan Battista: 274
 Basile, Tania: 246
 Bastogi, Nadia: 78
 Battafarano, Italo M.: 342
 Battaglia Ricci, Lucia: 79, 116, 117, 135, 171, 380, 386
 Battistini, Andrea: 81
 Baudoin, Jean: 104
 Baumin, James S.: 26
 Bausi, Francesco: 385, 387
 Bazzi, Giovanni Antonio (detto il Sodoma): 448
 Beadle, Richard: 137
 Bec, Christian: 180
 Beccadelli, Ludovico: 200
 Becherucci, Isabella: 429
 Beffa, Bruno: 281
 Béguin, Sylvie: 110
 Bell, Anne O.: 412, 417
 Bell, Vanessa: 413, 417
 Bellandi, Franco: 283
 Bellarmino, Roberto: 207
 Bellini, Eraldo: 78
 Bellini, Giovanni: 105
 Bellori, Giovan Pietro: 97
 Bellosi, Luciano: 316
 Bellucci, Novella: 373
 Belting, Hans: 315
 Beltrametti, Franco: 433
 Beltramini, Guido: 341, 361
 Bembo, Pietro: 14, 198, 212, 225, 243, 244, 245, 247, 256, 257
 Bembo, Torquato: 188
 Benacci, Alessandro: 212, 218
 Benassi, Alessandro: 41
 Benassi, Stefano: 323
 Bené, Charles: 363
 Benedetti, Cecilia: 361
 Benedetti, Laura: 206
 Benjamin, Walter: 34, 297
 Benetti, Andrea: 90
 Benson, Pamela: 206
 Bentivoglio, Ercole: 279, 281
 Benucci, Alessandra: 313
 Benussi, Cristina: 200
 Benveniste, Émile: 400
 Benvoglienti, Fabio: 225
 Benzoni, Giorgio: 187, 188, 197
 Berçuire, Pierre: 110
 Berman, Jessica: 408
 Bernardelli, Giuseppe: 248
 Bernardino da Siena: 140
 Bernardo, Pellegrino: 128
 Bernini, Gian Lorenzo: 311
 Berra, Claudia: 280, 359
 Berra, Giacomo: 310, 311
 Bertana, Emilio: 280
 Bertani, Carlo: 280
 Bertati, Giovanni: 330, 332-340
 Bertelli, Sandro: 78
 Bertolucci, Piero: 181
 Bessi, Rossella: 171
 Bettarini, Francesco: 200
 Bettarini, Rosanna: 422
 Bettella, Patrizia: 320
 Bettetini, Maria: 79
 Bettinelli, Saverio: 293, 299

- Bettini, Maurizio: 102, 314
 Betussi, Giuseppe: 243, 244, 245, 248, 249, 250, 252-255, 257-260
 Bevilacqua, Mario: 80
 Biadi, Luigi: 163, 166
 Biagini, Luca: 389
 Biagioli, Chiara: 295
 Bianchi, Ludovico: 39
 Bianchi, Stefano: 198
 Bianchini, Giuseppe: 244
 Biasin, Gian Paolo: 313
 Bicchi, Alessandro: 170
 Bigi, Emilio: 309, 325, 349
 Bilivert, Jacopo: 342
 Biondi, Marino: 294
 Biondi, Monica: 160
 Biralli, Simone: 47, 49
 Bisconti, Fabrizio: 138
 Bizzocchi, Roberto: 79
 Blasucci, Luigi: 27, 374
 Blocker, Déborah: 210, 214, 223
 Blum, Robert: 346
 Bluth, Manfred: 345
 Bobali, Savino: 200
 Boccaccio, Giovanni: 116, 180, 207, 244, 248, 250, 251, 254, 258-261, 274, 285, 379-391, 395, 448
 Boccali, Renato: 48
 Bocolini, Claudia: 202
 Boggione, Valter: 285, 287
 Bogišić, Rafo: 200
 Boiardo, Matteo Maria: 334
 Boileau, Nicolas: 105, 106
 Boillet, Danielle: 209, 302, 358
 Boldrini, Anna: 301
 Bologna, Corrado: 360
 Bolzoni, Lina: 7, 8, 29, 41, 43, 45, 56, 57, 67, 77, 95, 101, 109, 111, 117, 122, 126, 128, 129, 135, 137, 140, 181, 210, 246, 273, 305, 313, 314, 317, 318, 326, 337, 341, 344, 367, 369, 386, 432, 438
 Bonamico, Lazzaro: 212, 213
 Bonaparte, Napoleone: 268, 291, 292, 307
 Boncompagno da Signa: 65
 Bondi, Fabrizio: 32, 34, 36
 Bonelli, Giovan Maria: 121, 218
 Boezio, Severino: 111
 Bollati, Milvia: 434
 Bonfietti, Daria: 90
 Bongì, Salvatore: 125
 Bonhomme, Macé: 19
 Bordignon, Giulia: 181
 Borghini, Vincenzo: 23
 Borromeo, Carlo: 213, 220
 Borsetto, Luciana: 200
 Bortoletti, Francesca: 326
 Bosch, Hieronimus
 Botero, Giovanni: 29
 Bottiglia, Luigi: 157
 Boucherat, Louis: 101
 Bracci, Cecchino: 419, 431
 Bracciolini, Francesco: 34, 35-38, 40
 Bramanti, Vanni: 249
 Branca, Vittore: 200, 207, 379, 381, 387, 389
 Brant, Sebastian: 362, 363
 Braschi, Laura: 301
 Bredekamp, Horst: 76, 78, 79
 Breschi, Giancarlo: 216
 Brillì, Elisa: 181
 Brioschi, Franco: 172, 373
 Briquet, Charles Moise: 140
 Britto, Giovanni: 77
 Bronzini, Giovanni Battista: 375
 Brizzi, Gian Paolo: 217
 Brody, Annelise M.: 382
 Brozzi, Renato: 47
 Brown, Alison: 313, 357
 Brown, Baldwin: 145
 Brugnolo, Giorgio: 281
 Brummer, Hans Henrik: 425, 428, 429
 Brunetti, Giuseppina: 379
 Bruni, Francesco: 379, 380, 385, 391, 394
 Brunner, Michael: 78
 Brunetto, Orazio: 228
 Brusa, Antonio: 115
 Bruscaagli, Riccardo: 297
 Brynjolfsson, Erik: 86
 Buch, David J.: 323, 330, 332, 338
 Buffalmacco, Buonamico: 116, 117
 Buillet, Marie-Nicolas: 97
 Bulfinch, Thomas: 269
 Buonarroti, Michelangelo: 77, 105, 322, 323, 419-425, 430, 431, 432, 447
 Buonarroti il Giovane, Michelangelo: 422
 Buontalenti, Bernardo: 25
 Buranelli, Francesco: 429, 445
 Burroughs, William: 271
 Butler, Harold Edgeworth: 57
 Byron, George: 368
 Cabani, Maria Cristina: 357
 Caccini, Francesca: 328
 Cadorin, Guido: 46, 51, 53
 Caesar, Michael: 369, 374
 Caffarelli, Livio: 53
 Caglioti, Francesco: 420

- Caillemer, Exupère: 97
 Calamandrei, Piero: 406
 Calboli, Gualtiero: 57
 Calcagnini, Celio: 358
 Caleca, Antonio: 116
 Calitti, Floriana: 77, 190
 Callegari, Chiara: 321
 Callimaco: 377
 Callot, Jacques: 75
 Calura, Mario: 46
 Calvesi, Maurizio: 16
 Calvillo, Elena: 439
 Calvino, Italo: 21, 346, 347, 353, 397, 398
 Calvo, Francesco: 17
 Cambi, Franco: 298
 Camerarius, Joachim: 56, 107
 Cameron, Julia Margaret: 410
 Camesasca, Ettore: 433
 Camilletti, Fabio: 372, 373
 Camilli, Camillo: 43, 45
 Camillo Delminio, Giulio: 56, 57, 71, 93
 Campano, Giovanni Antonio: 422
 Campbell, Lorne: 315
 Campbell, Malcom: 80
 Campeggi, Alessandro: 223
 Campeggi, Giovan Battista: 47, 210-225
 Campeggi, Lorenzo: 209, 211, 214, 223
 Campeggi, Ridolfo: 209
 Campeggi, Tommaso: 209, 223
 Campeggi, Vincenzo: 216, 217
 Campeggiani, Ida: 279, 359, 421
 Campesano, Alessandro: 248, 254
 Campochiaro, Emilia: 301
 Canali, Luca: 80
 Cancellieri, Francesco: 374, 375
 Cane, Andrea: 43
 Caneparo, Federica: 341
 Canovi, Antonio: 292
 Cantù, Cesare: 292
 Capaccio, Giulio Cesare: 21, 32, 49, 107
 Caplan, Harry: 148
 Capone, Domenico: 158
 Cappelletti, Francesca: 27
 Cappello, Sergio: 210, 212, 214
 Capponi, Giovan Battista: 209
 Capra (Capella), Galeazzo Flavio: 125, 205, 206
 Capretti, Elena: 421
 Caputo, Vincenzo: 207
 Caracci, Cristiano: 200
 Caracciolo, Daniela: 341
 Carandini, Andrea: 137
 Cardi, Ludovico (detto il Cigoli): 77
 Carducci, Giosuè: 291
 Caretti, Lanfranco: 297
 Cariolato, Alfonso: 448
 Carlo V d'Asburgo: 211, 218, 223, 420, 441, 443, 445
 Carmignani, Guido: 159
 Carminati, Clizia: 209
 Caro, Annibal: 245
 Carocci, Agostino: 274
 Carocci, Sandro: 171
 Caroli, Flavio: 310
 Carpenter, Humphrey: 270
 Carracci, Agostino: 310, 321
 Carracci, Annibale: 104, 310, 321
 Carrai, Stefano: 382
 Carrara, Eliana: 209
 Carroll, Lewis: 37
 Carruthers, Mary: 65, 66, 137, 150
 Cartari, Vincenzo: 100, 103, 104, 109
 Carter, Francis W.: 199, 200
 Carter, Lin: 270
 Casadei, Alberto: 280, 359
 Casagrande, Carla: 388, 391
 Casale, Vittorio: 16
 Casali, Luigi: 296
 Casalegno, Giovanni: 285, 287
 Cascione, Giuseppe: 17
 Casini, Tommaso: 311
 Cassini, Samuel: 124
 Castellani Pollidori, Ornella: 216
 Castelli, Franco: 405
 Castelnuovo, Enrico: 79, 116, 321
 Castiglione, Baldassarre: 128, 206, 372, 429
 Castronova, Edward: 268
 Catarinella, Annamaria: 220
 Catarsi, Giuliano: 153
 Catullo, Gaio Valerio: 204
 Cavalcanti, Guido: 380-384, 388, 392, 393
 Cavallini, Ivano: 200, 201
 Cavallo, Jo Ann: 331
 Caxton, William: 141
 Cattaneo, Simonetta: 48
 Cecchi, Alessandro: 430
 Cecco d'Ascoli: 393
 Cellini, Benvenuto: 433
 Centa, Claudio: 209
 Centanni, Monica: 181
 Ceresa, Massimo: 425
 Cerrai, Marzia: 126
 Cesare, Caio Giulio: 80
 Cesari, Anna Maria: 379
 Ceserani, Remo: 313, 337
 Cesi, Federico: 424

- Cesarotti, Melchiorre: 299
 Cevolini, Alberto: 375
 Cézanne, Paul: 414, 418
 Chaparro Gómez, César: 63
 Charbonnier, Sarah: 424
 Chastel, André: 104
 Chatelain, Jean-Marc: 76, 79
 Chaveau, François: 110
 Cherubini Giovanni: 171, 178
 Cherchi, Paolo: 250, 435
 Chiabò, Maria: 145
 Chiappelli, Fredi: 313
 Chiaramello, Domenico: 404
 Chiarini, Roberto: 46
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria: 78
 Chini, Ezio: 163
 Chiodo, Domenico: 227
 Chodowiecki, Daniel Nikolaus: 343
 Choné, Paulette: 75
 Christiansen, Keith: 315
 Christine de Pizan: 207
 Ciabattoni, Francesco: 258
 Cian, Vittorio: 287, 289
 Ciardi, Roberto Paolo: 102, 315
 Ciaralli, Antonio: 226
 Ciappelli, Giovanni: 182
 Ciapponi, Lucia A.: 16
 Ciccutto, Marcello: 79
 Cicerone, Marco Tullio: 13, 25, 57, 58, 63-66, 69, 83, 103, 105, 145, 148, 212, 215, 220, 221, 389
 Cicogna, Emmanuele Antonio: 225
 Cieco da Ferrara, Francesco: 355
 Cieri Via, Claudia: 110
 Cillenio, Raffaele: 213
 Cimino, Maurizio: 159
 Cioffi, Giuseppe: 157
 Cisick, Suzanne G.: 328
 Clayton, Martin: 310
 Clemente VII (Giulio Zanobi di Giuliano de' Medici): 207
 Clerc, Sébastien: 110
 Clier-Colombani, Françoise: 109
 Clopper, Lawrence M.: 145
 Clovio, Giulio: 434, 441
 Cocchiara, Giuseppe: 373
 Cochin, Nicolas: 343
 Cogotti, Marina: 326, 341
 Cohen, Simona: 26
 Collaltino di Collalto: 188, 191, 192, 193, 196, 198
 Collareta, Marco: 432
 Colocci, Angelo: 424
 Colomb de Batines, Paul: 121
 Colonna, Francesco: 16
 Colonna, Stefano: 16, 107
 Colotti, Enzo: 398
 Columella, Lucio Giunio Moderato: 102
 Comba, Rinaldo: 171
 Contile, Luca: 43
 Contini, Gianfranco: 279, 289
 Conversini, Giovanni: 200
 Coppens, Christopher: 125
 Corbett, George: 130
 Cordella, Giacomo: 338, 339, 340
 Cornarius, Janus: 17
 Cornificio, Lucio: 58, 59, 62
 Corradi, Sebastiano: 220
 Corrado, Marco: 43, 53
 Corriveau, John: 154
 Corsaro, Antonio: 279, 280, 282, 283, 287, 419, 420, 421
 Corsi, Pietro: 117
 Cortonesi, Alfio: 173, 179
 Cosmico, Niccolò Lelio: 279, 280, 281, 288, 289
 Cospi, Tommaso: 218
 Costa, Emilio: 211, 214, 221
 Costa, Paolo: 294
 Cotrugli, Benedetto: 201
 Cotta, Irene: 80
 Cottegnies, Line: 363
 Courtine, Jean-Jacques: 315
 Cox, Virginia: 202, 203, 206, 243, 244, 248
 Cranach, Lucas: 424
 Cranston, Jodi: 314, 318
 Cratino: 362
 Cravetta (Cavretta), Aimone: 220
 Crimi, Giuseppe: 433
 Cristante, Lucio: 26, 181
 Cristina di Lorena: 110
 Crivelli, Jacopo: 225, 227, 228
 Crivello, Paolo: 228
 Croce, Benedetto: 29, 301, 398
 Cropper, Elizabeth: 313
 Cruciani, Alessandra: 338
 Cuoco, Vincenzo: 295
 Curran, Brian A.: 423
 Cursi, Marco: 379
 Curti, Elisa: 358
 Cutts, John P.: 149
 Da Ponte, Lorenzo: 332
 da Ponte, Niccolò: 218
 D'Achille, Vittorio: 16
 D'Alessandro, Jaime: 90
 D'Amelj Melodia, Vincenzo: 244, 249
 D'Annunzio, Gabriele: 41, 43-49, 51, 53, 55, 56
 D'Azeglio, Massimo: 342

- D'Intino, Franco: 368, 369, 370, 373, 374, 375
 D'Onghia, Luca: 360
 D'Orto, Alfredo: 282, 283, 286, 287, 360
 Dackerman, Susan: 76, 78
 Daenens, Francine: 356
 Da Felicidade Alves, José: 427
 Dale, Edgar: 94
 Dalla Costa, Elia: 169
 Dalla Torre, Arnaldo: 281, 287
 Daly, Peter M.: 17, 28
 Damianaki, Chrysa: 421
 Dandolo, Matteo: 218
 Daniello, Bernardino: 123, 130, 135, 251
 Dante Alighieri: 73, 75-79, 83, 116, 121-123, 130, 133, 134, 135, 181, 204, 244, 251, 254, 255, 293, 294, 299, 307, 309, 323, 362, 379, 382, 383, 387, 420, 421
 Daston, Lorraine: 76
 Dati, Agostino: 124
 Dati, Girolamo: 124
 Dauvois, Nathalie: 363
 Davidson, Clifford: 142
 Davis, Nicholas M.: 145
 Daza, Bernardino: 109
 De Aguilera, Juan: 57, 61, 62, 63, 71
 De Angelis, Alberto: 55
 De Benserade, Isaac: 110
 De Bernardis, Monia: 80
 De Boodt, Anselmo: 53
 De Chirico, Giorgio: 342
 De Francesco, Antonino: 295
 De Filippis, Rolando: 137
 De Gendt, Anne-Marie E.A.: 363
 De Giovanni, Flora: 410
 De Hollanda, Francisco: 427
 De La Roncière, Charles-Marie: 171, 172, 173
 De Laude, Silvia: 313
 De Libera, Alain: 386
 De Liguori, Alfonso: 157
 De Luigi, Teo: 405
 De Maio, Romeo: 214
 De Marnef, Angelbert: 362
 De Miollis, Sextius: 291-300, 303, 304, 307
 De Rachewiltz, Siegfried: 98
 De Rosa, Guido: 399
 De Sepi, Giorgio: 103
 De Stefano, Gabriele: 299
 De Tolnay, Charles: 431
 De Tovar, Alonso Miguel: 154
 De Urrea, Jerònimo: 342
 De Villard, Monneret: 142
 De' Angelis, Francesca Romana: 220
 De' Rossi, Bartolomeo: 55
 Debenedetti, Emilio: 433
 Debenedetti, Santorre: 280
 Degl'Innocenti, Luca: 129
 Del Cassero, Guido: 130
 Del Col, Andrea: 228
 Del Piombo, Sebastiano: 105, 316
 Degrassi, Donata: 171, 173, 176
 Delacroix, Eugène: 342
 Delcorno, Carlo: 382
 Delignon, Bénédicte: 363
 Dell'Abate, Nicolò: 98
 Dell'Anguillara, Giovanni Andrea: 101, 110
 Della Casa, Giovanni: 188, 190
 Della Porta, Giovanni Battista: 65
 Della Robbia, Andrea: 163
 Della Torre, Michele: 217, 220
 Deonna, Waldemar: 21
 Derrida, Jacques: 448
 Di Giandomenico, Mauro: 73
 Di Giannantonio, Anna: 399
 Di Girolamo, Costanzo: 172
 Di Gozze, Nicolò Vito: 199-207
 Di Iasio, Valeria: 281
 Di Vittorio, Antonio: 200, 201
 Dialetti, Androniki: 206
 Didi-Huberman, Georges: 315
 Dilemmi, Giorgio: 247
 Dillon, Gianvittorio: 75
 Dillow, Jeffrey C.: 271
 Dino del Garbo: 383, 393
 Dionisi, Annibale: 167, 169
 Dionisotti, Carlo: 16, 187, 246, 281, 293, 294
 Dixon Hunt, John: 80
 Doglio, Federico: 145
 Doglio, Maria Luisa: 20, 206
 Dolce, Lodovico: 71, 110, 126, 225-229
 Domenichi, Lodovico: 188, 205, 206, 244, 248-257, 259, 260
 Donati, Lamberto: 15, 124
 Doni, Anton Francesco: 105, 245, 249, 250, 259
 Donia, Carmen: 207
 Donne, John: 121
 Donneley, Terence: 272
 Doré, Gustave: 342
 Doroszlai, Alexandre: 331
 Dossi, Dosso: 105
 Dossi, Giovambattista: 105
 Dronke, Peter: 141
 Dürer, Albrecht: 311, 316, 318, 424
 Duhl, Olga Anna: 363
 Du Jon, François: 104
 Dünnhaupt, Gerhard: 343
 Durling, Robert M.: 356
 Duse, Eleonora: 48

- Eco, Umberto: 310, 316, 320, 347
 Edgerton Jr., Samuel Y.: 77
 Egidio da Viterbo: 424, 425
 Egnazio, Giovan Battista: 211, 214
 Elam, Caroline: 76
 Eleonora di Toledo: 23, 25
 Eliano: 210
 Elisabetta d'Ungheria: 158
 Ellero, Maria Pia: 250, 258
 Enrico II di Francia: 188
 Enzesberger, Hans Magnus: 347
 Epimenide di Creta: 356
 Equicola, Mario: 181
 Erasmo da Rotterdam: 13-16, 17, 19, 21, 28
 Erspamer, Francesco: 373
 Erbani, Francesco: 258
 Ertinger, Franz: 99
 Eschilo: 210
 Esopo: 361, 363
 Este, Alfonso II d': 211, 219
 Este, Ippolito d': 359
 Este, Isabella d': 429
 Eupoli: 362
- Fabbian, Chiara: 250
 Fabbrini, Niccolò: 169
 Faini, Marco: 37
 Falciani, Carlo: 73
 Falzone, Paolo: 380
 Fantozzi, Federico: 163
 Farinella, Vincenzo: 326, 341
 Farnese, Alessandro: 47
 Farnese, Odoardo: 39, 104
 Farnese, Orazio: 193, 196
 Fattorini, Teresa: 375
 Favaro, Antonio: 81
 Favaro, Maiko: 199, 201, 203, 243, 244, 245, 248, 256, 356
 Feldman, Andrea: 203
 Felici, Lucio: 367
 Fenzi, Enrico: 383
 Fera, Vincenzo: 246
 Ferdinando I d'Asburgo: 295
 Ferdinando di Castiglia: 158
 Ferdinando I di Toscana: 110
 Ferdinando II di Borbone: 158
 Ferguson, Margaret W.: 313
 Ferrari, Ireneo: 306
 Ferrari, Stefano: 314
 Ferrarini, Michele Fabrizio: 423
 Ferrario, Giulio: 295
 Ferraro, Alessandra: 212
 Ferrero, Giuseppe Guido: 433
- Ferretti, Giovanni: 300, 307
 Ferri, Federico: 329
 Ferro, Giovanni: 44, 46-49, 53
 Ferroni, Giovanni: 227
 Ferroni, Giulio: 356
 Fiandrini, Benedetto: 294
 Fiaschi, Cesare: 128
 Ficino, Marsilio: 27, 357
 Fideli Burtsh, Albert: 124
 Figorilli, Maria Cristina: 250
 Filosa, Elsa: 258, 379
 Fiorelli Malesci, Francesca: 153
 Fiorilla, Maurizio: 379, 385
 Firpo, Massimo: 228
 Flasch, Kurt: 379
 Fletcher, Harry G.: 15
 Fletcher, John: 103
 Floriani, Piero: 279, 281
 Florio, John: 32
 Foa, Lisa Giua: 397
 Foa, Vittorio: 404, 404
 Fofi, Goffredo: 397, 398, 400, 401
 Foher-Janssens, Yasmina: 181
 Folena, Gianfranco: 210
 Folin, Alberto: 370
 Foltran, Daniela: 37
 Fontana, Luigi: 159
 Fonte, Moderata: 205
 Ford, Martin: 85, 86
 Fòrnari, Simone: 302, 325, 339, 358
 Fornasir, Lorena: 399
 Forner, Fabio: 382
 Forni, Giorgio: 190, 191, 192, 197, 198
 Forno, Carla: 243, 245
 Forster, Kurt W.: 181
 Foucault, Michel: 34
 Fowler, Roger R.: 142
 Fragonard, Jean-Honoré: 342, 344
 Fragonard, Marie-Maddeleine: 302, 358
 Franceschi, Franco: 172, 175-178
 Francesco d'Assisi: 46, 55, 169
 Francesco da Monterchi: 434
 Franchi, Andrea: 399
 Franco, Niccolò: 125
 Franco, Veronica: 187
 Franklin, Margaret: 207
 Franzini, Elio: 106
 Frare, Pierantonio: 34
 Frassinetti, Luca: 294
 Frediani, Giuseppe: 160
 Frommel, Christoph Luitpold: 79
 Frontain, Raymond-Jean: 121

- Frugoni, Chiara: 116
 Fry, Roger: 407, 408, 412-417
 Fulco, Giorgio: 209
 Fumagalli, Elena: 75, 80, 341
 Fumagalli, Vito: 171
 Fumaroli, Marc: 97, 98, 99, 101, 102, 344
 Fusini, Nadia: 414
- Gaborit, Jean-René: 430
 Gabriele, Mino: 16, 19, 103
 Gabrielli, Francesco Maria: 205
 Galazzi, Enrica: 248
 Galeno di Pergamo: 111
 Galilei, Galileo: 73, 76-81, 83, 116
 Galle, Cornelis: 77
 Galli, Aldo: 314
 Gallucci, Paolo: 311
 Galluzzi, Paolo: 81
 Gamba, Maria Antonia: 157
 Gambino Longo, Susanna: 357
 Gandolfo, Carlo Antonio: 53
 Gaston, Robert W.: 419
 Garavelli, Enrico: 209, 210, 211, 219, 244, 292
 Garfagnini, Gian Carlo: 23
 Garin, Eugenio: 202
 Garofalo, Cristiana: 75
 Garofalo, Girolamo: 302
 Gattinara dei Marchesi di Breme, Ludovico Arborio: 368
 Gaudenzi, Augusto: 65
 Gazich, Michele: 34
 Gazzaniga, Giovanni: 330, 335, 336, 338
 Genovese, Gianluca: 304
 Gentili, Giovanni: 138
 Gentili, Luciana: 314
 Gerolamo (santo): 356, 357
 Gervasi, Paolo: 27
 Gertler, Mark: 417
 Gesi, Gionata (Ozmo): 56
 Getto, Giovanni: 386
 Ghelardi, Maurizio: 26, 180
 Giaccarelli, Anselmo: 127, 128
 Giammattei, Emma: 291
 Giammei, Alessandro: 56
 Giannini, Massimo Carlo: 244
 Giannotti, Donato: 420, 421, 422, 432
 Giglio, Jacopo: 187
 Gliucci, Roberto: 190, 250
 Gillespie, Diane F.: 407, 412, 414
 Ginsborg, Paul: 399
 Ginzburg, Carlo: 210
 Gioffredi Superbi, Fiorella: 77, 341
 Giolito de' Ferrari, Gabriele: 123, 126, 127, 129, 187, 225, 244
- Giolito de' Ferrari, Giovanni: 125
 Giordani, Pietro: 300, 307
 Giordano, Luca: 79
 Giordano, Paolo: 311
 Giorgio da Castelfranco (Giorgione): 424
 Giotto da Bondone: 118
 Giovannozzi, Delfina: 246
 Giovenale: 279-288, 300, 362
 Giovio, Paolo: 20, 21, 47, 107, 109, 433
 Giraldi, Lilio Gregorio: 280, 357
 Girardi, Enzo Noè: 323, 419, 421, 423
 Girardi, Raffaele: 243
 Giroto, Carlo Alberto: 126, 127, 209
 Giulio II (Giuliano della Rovere): 424, 427, 428, 429, 430, 431
 Giunti, Filippo: 23
 Giusti, Simone: 429
 Glénisson-Delannée, Françoise: 127
 Gliubich, Simeone: 201
 Gnan, Pietro: 106
 Gnocchi, Alessandro: 257
 Gnudi, Cesare: 313
 Gobetti, Andrea: 405
 Gobetti, Piero: 405
 Goethe, Johann Wolfgang von: 342, 343, 377
 Goldthwaite, Richard A.: 175, 176, 177
 Goleniščev-Kutuzov, Il'ja Nikolaevič: 200
 Gombrich, Ernst H.: 323
 Gondola, Maria: 199, 202-207
 Gonzaga, Cesare: 357, 361
 Gonzaga, Francesco: 181
 Gonzaga, Sigismondo: 48
 Goritz, Johann: 424, 425
 Gorman, Michael John: 103
 Gottifredi, Bartolomeo: 245
 Graevius, Johann Georg: 104
 Graham, David: 20
 Grampa, Giuseppe: 402
 Grant, Duncan: 413
 Graziani, Girolamo: 37-40
 Greci, Roberto: 171, 172, 175, 176
 Graciotti, Sante: 200
 Greco, Paolo: 405
 Green, Henry: 19
 Greno, Franz: 347
 Grewe, Cordula: 344
 Gries, Johann Diederich: 343, 344
 Grifoni, Ugolino: 25
 Griggio, Claudio: 199, 201, 210
 Grimani, Giovanni: 211
 Gritti, Valentina: 285
 Grossi, Maria Letizia: 176
 Grossi, Paolo: 421

- Grützke, Johannes: 341, 344-349, 353
 Guaragnella, Pasquale: 73
 Guédron, Martial: 310, 319
 Güntert, Gustav: 386
 Guerrau, Alain: 79
 Guerrini, Luigi: 78
 Guerrini, Roberto: 78
 Guidetti Serra, Bianca: 398
 Guillain, Simon: 310
 Guillaume, Jean: 110
 Gutenberg, Johannes: 85
 Guthmüller, Bodo: 110, 127
 Guidotti, Angela: 99
 Guiducci, Mario: 81, 83
 Guglielmi, Celso: 53
 Gullino, Giuseppe: 219
 Gygax, Gary: 271
- Hairston, Julia: 198
 Hallam, Arthur Henry: 47
 Händel, Georg Friedrich: 327, 328, 330, 338, 339, 340
 Harington, John: 342
 Harness, Kelley: 328
 Haroche, Claudine: 315
 Harper, Anthony J.: 20
 Harries, Byron: 434
 Harris, Neil: 127
 Harris, Robin: 200
 Haskell, Francis: 425
 Havelly, Nick: 121
 Haydn, Franz Joseph: 332
 Hempfer, Klaus W.: 243
 Hendrix, Harald: 292
 Henry, Avril: 143
 Herlihy, David: 171, 173
 Hijmans, Steven: 138
 Hirsch, Elizabeth: 407, 408, 409
 Hirst, Michael: 431
 Hobsbawm, Eric J.: 291
 Hogwood, Christopher: 340
 Hollander, Robert: 123, 381
 Holmes, Brooke: 357
 Host von Romberch, Johannes: 59, 64, 71
 Huber-Rebenich, Gerlinde: 27
 Huet, Pierre-Daniel: 97, 98
 Humboldt, Wilhelm von: 342
 Humm, Maggie: 407
 Hunter, Mary: 330
 Hüskén, Wim: 145
 Hutton, James: 17
- Ijsewijn, Jozef: 17
 Imbach, Ruedi: 386
- Inglese, Giorgio: 381, 382, 384
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique: 342
 Iseppi De Filippis, Laura: 145
 Isidoro di Siviglia: 20, 154
 Isocrate: 223
 Israëls, Machtelt: 76
- Jacopo da Varagine: 141
 Janeković Römer, Zdenka: 203
 Jatta, Barbara: 341
 Javitch, Daniel: 126, 127, 325
 Jeanneret, Michel: 341
 Jedin, Hubert: 223
 Jerez, Luis Merino: 58, 59, 63-66
 John of Hildesheim: 142, 142
 Johnston, Alexandra: 138
 Jommelli, Niccolò: 335
 Jonietz, Fabian: 73
 Jonson, Ben: 32, 33
 Jossa, Stefano: 292,
 Juri, Amelia: 279
 Juul, Jesper: 274
- Kapp, Edmund X.: 410
 Kapsberger, Hieronimus: 35
 Kessler, Eckhard: 17
 Kiefer, Frederick: 26, 27
 King, Pamela M.: 142
 Kircher, Athanasius: 103
 Kirkham, Victoria: 207, 382
 Klapisch-Zuber, Christiane: 171, 173
 Klein, Robert: 356
 Kluszczewski, Reinhard: 343
 Koepfel, Matthias: 345
 Kofler, Peter: 343
 Kokoschka, Oskar: 345
 Kolsky, Stephen D.: 181, 207
 Konig, Bernhard: 343
 Koselleck, Reinhart: 368
 Křesálková, Jitka: 200
 Kris, Ernst: 323
 Kristeller, Paul Oskar: 27, 212
 Kroeber, Burkhart: 344, 347
 Kroes, Gabriele: 343
 Kurz, Otto: 423, 424
 La Licata, Marta: 405
 La Penna, Antonio: 80, 282
 Labriola, Albert C.: 143
 Landi, Patrizia: 373
 Lapini, Lia: 389
 Larsen, Anne R.: 206
 Lattanzi, Giuseppe: 293

- Lattanzi, Lattanzio: 49
 Laurenza, Domenico: 310
 Laureys, Marc: 363
 La Valva, Maria Provvidenza: 401
 Lebel, Maurice: 363
 Lebreton de Hauteroche, Noël: 336
 Le Brun, Charles: 110
 Le Lièvre, Guillaume: 62, 64
 Lecercle, François: 314
 Lecoq, Anne-Marie: 99
 Ledda, Elena: 56
 Lee, Alexander: 322
 Leersen, Joep: 292
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von: 97
 Leibundgut, Annalis: 447
 Leone, Marco: 80
 Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici): 424
 Leonardo da Vinci: 105, 310, 320
 Leopardi, Giacomo: 347, 367-377
 Leopardi, Paolina: 373
 Leroux, Virginie: 424
 Lerud, Theodore K.: 145
 Leto, Pomponio: 424, 427
 Leuzzi, Maria Cristina: 405
 Levante, Romano M.: 51
 Lewis, Clive S.: 269, 270
 Liberati, Stefano: 341
 Liceti, Fortunio: 106
 Limentani, Alberto: 380
 Liruti, Gian Giuseppe: 210, 213, 216, 217, 218, 223
 Liverani, Paolo: 429, 445
 Locatelli, Antonio: 45, 46
 Locher, Jacob: 362
 Loh, Maria H.: 447
 Lojkine, Stéphane: 341
 Lomazzo, Giovanni Paolo: 102, 311, 315
 Lonardi, Gilberto: 376
 Longhi, Silvia: 323
 Lorandi, Marco: 104
 Lori-Sanfilippo, Isabella: 172
 Lorusso, Vito: 209
 Lotman, Jurij: 321
 Lotti, Luigi: 295
 Low-Viljoen, Bromwyn: 137
 Lubomir, Doleel: 268
 Lucarelli, Carlo: 90
 Luccari, Giacomo: 200
 Luciano di Samosata: 245, 360
 Lucilio, Gaio: 362
 Lucrezio, Tito Caro: 245, 356, 357
 Luigi IX di Francia: 158
 Lully, Jean-Baptiste: 328
 Lumiansky, Robert M.: 147, 148
 Lummus, David: 381
 Lurija, Aleksandr Romanovich: 7
 Lüsebrink, Hans-Jürgen: 344
 Luzio, Alessandro: 281
 MacDougal, Elisabeth B.: 422, 423, 424
 Machiavelli, Niccolò: 27, 33, 36, 291, 367, 368, 369, 373
 Maddaleni di Capoferro, Evangelista: 427, 429, 430
 Maddox, Donald: 109
 Maffei, Lamberto: 27, 41
 Maffei, Sonia: 29, 35, 99, 100, 103, 104, 445, 447
 Magazin, Andrijana Jusup: 200
 Magli, Patrizia: 314, 322
 Magritte, René: 109
 Malaguzzi, Annibale: 282, 321
 Malato, Enrico: 392
 Mambelli, Galliano: 121
 Mancini, Vincenzo: 106
 Manetti, Antonio: 77
 Manferlotti, Stefano: 311
 Mann, Nicholas: 315
 Mann, Thomas: 421
 Mannaioni, Giuseppe: 160
 Manni, Domenico Maria: 226, 229
 Manning, John: 16, 28
 Mansi, Maria Gabriella: 375
 Mansueto, Donato: 17
 Mantegna, Andrea: 105
 Manuzio, Aldo: 14, 15, 17, 21, 41
 Manuzio, Aldo, eredi di: 213
 Manuzio, Paolo: 211, 227
 Manzolo, Michele: 281
 Manzoni, Alessandro: 347
 Map, Walter: 357
 Maragoni, Gian Pietro: 434
 Maravall, Josè Antonio: 32
 Marcelli, Ezio: 158
 Marcello, Luciano: 172, 175, 177, 178
 Marchesini, Gabriele: 329
 Marcolini, Francesco: 105
 Marengo Flavia: 32
 Marengo, Franco: 32
 Margherita d'Austria: 447
 Maria Clotilde di Borbone: 157, 158
 Maria Francesca delle Cinque Piaghe di Gesù: 154, 155, 157
 Mariano, Emilio: 47
 Marietti, Marina: 171
 Marinelli, Lucia: 375
 Marinelli, Lucrezia: 205, 206
 Marini, Paolo: 187, 225
 Marino, Giovan Battista: 35, 83, 209

- Mariotti, Scevola: 44, 56
 Marmitta, Jacopo: 225
 Marrone, Gianfranco: 356
 Marshall, Anne: 137, 143, 145
 Marshall, Trevor: 137
 Martelli, Mario: 27, 367
 Martin, Dieter: 342, 343
 Martini, Alessandro: 153, 166
 Martini, Antonio: 167
 Martini, Giovan Battista: 329, 340
 Marucchi, Orazio: 103
 Marussig, Guido: 53
 Mascilli Migliorini, Luigi: 295
 Masi, Giorgio: 187, 419, 420, 421
 Masolini, Niccolò: 166
 Massani, Giovanni Antonio: 310
 Massaro, Carmela: 73
 Mattarella, Sergio: 8
 Mattiacci, Silvia: 26, 181
 Mattioli, Tiziana: 37
 Mauro, Pietro Cataldo: 158
 Mauroner, Fabio: 105
 Maymone, Marina: 145
 Mazzi, Maria Cecilia: 83
 Mazzucco, Katia: 181
 Mazzocut-Mis, Maddalena: 106
 McAfee, Andrew: 86
 McCuaig, William: 214, 217
 McCue Gill, Amyrose: 326
 McGrath, Elizabeth: 23
 McLuhan, Marshall: 33
 McNeillie, Andrew: 410, 412, 413
 McPhee, Constance C.: 320, 321
 Medici, Alessandro de': 316, 420
 Medici, Caterina de': 110, 128, 188
 Medici, Cosimo I de': 21, 23, 27, 41, 76, 78, 79, 220, 419, 420, 421, 422, 432
 Medici, Francesco de': 23
 Medici, Giuliano de': 48, 419, 420, 422
 Medici, Lorenzo de': 286
 Medici, Maria de': 110
 Meinard, Johannes Nicolau: 342
 Meiss, Millard: 138, 424
 Melosi, Laura: 369
 Meluzzi, Gianluca: 275
 Menato, Marco: 187
 Mendogni, Pier Paolo: 158
 Mengozzi, Dino: 294
 Menna Scognamiglio, Concetta: 248
 Merjian, Ara: 41
 Merlini, Domenico: 178
 Merlotti, Andrea: 220
 Mersmann, Jasmin: 78
 Messina, Maria Grazia: 344
 Metastasio, Pietro: 335
 Métry, Emmanuelle: 181
 Midelfort, H.C. Erik: 362
 Miedema, Hessel: 17
 Miglio, Massimo: 171
 Migliorati, Remigio: 220
 Migliorini, Bruno: 222
 Migliorini, Tommaso: 209
 Milanese, Gaetano: 23, 420
 Miles, Margaret M.: 423
 Mills, David: 147, 148
 Mocenigo, Pietro: 281
 Mödersheim, Sabine: 28
 Molinari, Alessandro: 298
 Molza, Francesco Maria: 47, 227, 228
 Monaldi, Michele: 201
 Montaigne, Michel Eyquem de: 322
 Montanari, Massimo: 179, 180
 Monteverdi, Claudio: 329
 Monti, Carla Maria: 382
 Monti, Nicola: 159
 Monti, Vincenzo: 291, 292, 294, 299,
 Morani, Aurelio: 433, 435, 437, 438, 439, 441, 443, 444, 445,
 447, 448
 Moreni, Domenico: 226
 Mori, Barbara: 358
 Moro, Elisabetta: 107
 Moro, Maria Antonietta: 399
 Moroni, Marco: 200, 201
 Moser, Stephanie: 103
 Mosti, Giulio: 45, 46, 205
 Motolese, Matteo: 77, 226
 Motta, Uberto: 429
 Mucciarelli, Roberta: 179
 Muñoz Delgado, Vincente: 61
 Muraro, Michelangelo: 105
 Murillo, Bartolomé Esteban: 154
 Muscetta, Carlo: 386
 Musetti, Gabriella: 399
 Mussini Sacchi, Maria Pia: 190, 192, 197
 Mussolini, Benito: 43
 Mutini, Claudio: 243, 244
 Muzzarelli, Alfonso: 167, 169
 Nadin Bassani, Lucia: 243, 244, 248, 254, 260
 Nancy, Jean-Luc: 315
 Nardi, Bruno: 384
 Nascimbeni, Nascimbene: 200
 Natali, Antonio: 430
 Nativel, Colette: 105
 Nebrig, Alexander: 344

- Nelli, Pietro: 279, 281
 Nelson, Jonathan K.: 419, 421, 431
 Nelson Nova, James W.: 246
 Nesselrath, Arnold: 429, 445
 Neuschäfer, Hans Jörg: 386
 Nicaise, Claude: 97-107, 109, 110, 111.
 Niccoli, Ottavia: 172
 Nicolson, Nigel: 408, 412
 Nižić, Nedjeljka Balić: 200
 Nonnenmacher, Kai: 341
 Normano, Fabio: 259
 Nova, Alessandro: 73, 80, 310
 Nuovo, Angela: 125, 188

 Olmo, Antonino: 220
 Olson, Kristina: 258
 Omero: 105, 245, 368, 370, 372, 377
 Ong, Walter J.: 85
 Oppici, Patrizia: 314
 Oradini, Giulio: 220
 Orazio, Quinto Flacco: 218, 279, 281, 282, 289, 300, 360-363
 Orenstein, Nadine M.: 320, 321
 Orlandi, Giovanni: 16
 Orlandi, Pellegrino: 223
 Ormond, Leone: 47
 Orsi, Laura: 206
 Orsini, Fulvio: 104, 107
 Ottaviano della Rovere: 244, 247, 249
 Ovidio, Publio Nasone: 101, 104, 123, 126, 134
 Oy-Marra, Elisabeth: 79

 Pacella, Giuseppe: 368
 Padoan, Giorgio: 313, 395
 Paganini, Niccolò: 296
 Paladini, Mariantonietta: 357
 Palmer, Ada: 357
 Palumbo, Genoveffa: 154
 Panizza, Letizia: 203, 248
 Panofsky, Erwin: 83
 Pantić, Miroslav: 207
 Panvinio, Onofrio: 218
 Paoli, Michel: 280, 302, 341
 Paolo IV (Gian Pietro Carafa): 213, 214, 220
 Papio, Michael: 379
 Parenti, Giovanni: 429
 Parlato, Enrico: 316
 Parmiggiani, Sandro: 341
 Parker, Deborah: 123
 Parri, Ferruccio: 399
 Pärt, Arvo: 13
 Pasolini, Pier Paolo: 29
 Pasquali Alidosi, Giovan Nicolò: 213, 21, 218

 Pasquati, Lorenzo: 218
 Passannante, Gerard: 357
 Passavanti, Jacopo: 385
 Patrizi, Francesco: 201, 202
 Pavel, Thomas: 268
 Pavese, Cesare: 402
 Pavone, Claudio: 398
 Pavlova, Maria: 355
 Payne, Alina: 79, 344
 Pearson, Andrea: 313
 Pecci, Paola: 281
 Pegazzano, Donatella: 76
 Pelc, Milan: 434
 Pellegrini, Maurizio: 306
 Pellizzari, Patrizia: 259
 Penny, Nicholas: 425
 Pernot, Laurent: 223
 Pernot, Michel: 75
 Perrella, Nicolas J.: 55
 Perrella, Salvatore M.: 154
 Persio, Aulo Flacco: 362
 Pescatori, Rossella: 246
 Pescioni, Bartolomeo: 202
 Petoletti, Marco: 379
 Petracca, Luciana: 73
 Petraglione, Giuseppe: 259
 Petrarca, Francesco: 128, 204, 205, 228, 244, 246, 251, 254-257, 293, 320, 355, 359, 362, 423, 434-439, 441, 443, 444, 445
 Petronio Arbitro: 111
 Petrucci, Pompilio: 48
 Petrucci Nardelli, Franca: 123, 124, 125, 127, 128
 Pevere, Fulvio: 433
 Pezzini, Serena: 126, 305, 313, 341
 Pfisterer, Ulrich: 73, 76
 Philo, Ron: 310
 Piccinini, Chiara: 314
 Piccinni, Gabriella: 171, 173, 174, 175, 179, 182
 Piccolomini, Alessandro: 244, 248, 433
 Picinelli, Filippo: 49
 Pich, Federica: 244, 251, 314
 Pichi, Silvia: 175, 176, 177
 Picone, Michelangelo: 79, 172, 386, 435
 Pier da Medicina: 130
 Pieri, Giuliana: 47
 Pierucci, Paola: 200
 Pietro da Fino: 121, 122, 123, 127-131, 133, 135
 Pietro da Ravenna: 63, 64, 65, 66
 Pietro di Puccio: 116
 Pietrobon, Ester: 281
 Pigna, Giovan Battista: 302, 358
 Pignatelli, Umberto: 274
 Pignatti, Franco: 202, 250

- Pignoria, Lorenzo: 100
 Pini, Raffaella: 177, 178
 Pinto, Giuliano: 171, 178, 179
 Pintor, Fortunato: 301
 Pio VI (Giovanni Angelico Braschi): 154
 Pio VII (Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti): 154
 Pio, Giovan Battista: 357
 Piovan, Francesco: 213
 Pisani, Paola: 181
 Pisano, Giovanni: 140
 Pisarri, Costantino: 223
 Plaisance, Michel: 127, 171, 179, 180
 Plastina, Sandra: 248
 Platone: 25, 68, 85, 102, 105, 201-204, 206, 222, 248, 362
 Plauto, Tito Maccio: 300, 301
 Plinio, Gaio Secondo: 100, 103
 Plutarco: 206
 Poliziano, Agnolo: 16, 48
 Pollard, John: 98
 Pommier, Édouard: 311, 315
 Pona, Francesco: 36
 Pontremoli, Alessandro: 311
 Pope-Hennessy, John: 315, 323
 Porro, Alessandra: 44
 Postumo, Guido: 280
 Poussin, Nicolas: 342
 Powell, John S.: 336
 Pozza, Federico: 153
 Pozzi, Giovanni: 16, 313, 325
 Pozzi, Mario: 243, 311
 Pozzo, Paolo: 293
 Praloran, Teresa: 126
 Pray Bober, Phyllis: 424, 425
 Pratesi, Riccardo: 77
 Pratt, Fletcher: 265-268, 270
 Praz, Mario: 17, 43, 44, 45, 53, 56
 Preti-Hamard, Monica: 326, 341
 Primaticcio, Francesco: 110
 Priuli, Girolamo: 213, 220
 Probst, Carsten: 345, 346
 Procaccioli, Paolo: 29, 77, 187, 209, 220, 225, 226, 316, 421
 Properzio, Sesto: 204
 Prosperi, Adriano: 211
 Prosperi, Valentina: 357
 Prospero Marchesini Gobetti, Ada: 397-406
 Proto Pisani, Rosanna Caterina: 118
 Prunières, Henry: 328
 Publicio, Jacopo: 62, 64
 Pucci, Piero: 246
 Puccini, Davide: 172, 182
 Pulci, Luigi: 274
 Pulega, Dinora: 128
 Quaglio, Antonio Enzo: 258, 379, 380, 381
 Quarello, Gioacchino: 404
 Quilici, Nello: 43, 302
 Quilligan, Maureen: 313
 Quintiliano, Marco Fabio: 57, 58, 69
 Quondam, Amedeo: 206, 293, 385
 Rabelais, François: 85, 111
 Rabirio, Gaio: 44
 Rackham, Harris: 58, 64
 Rados, Vincenzo: 295
 Raffaello delle Colombe: 78
 Raffaello Sanzio: 105, 425
 Rambaldi, Pier Liberale: 279
 Ramirez de Montalvo, Antonio: 25
 Ranger, Terence: 291
 Rangoni, Giuseppe: 307
 Raniero di Belforte: 169
 Rao, Ida Maria: 78
 Raponi, Santino: 158
 Rastelli, Ada: 301
 Ravalico, Simona: 26, 181
 Ravagnani, Giuseppe: 342
 Rawles, Stephen: 20
 Ray, Meredith K.: 203
 Raymond, Vincent: 434
 Razzi, Serafino: 200
 Re, Lucia: 56
 Rea, Roberto: 382
 Rebonato, Alessandro: 250
 Redig de Campos, Deodocio: 420
 Redon, Odilon: 342
 Refini, Eugenio: 325
 Reignault-Warin, Jean-Joseph: 376
 Renier, Rodolfo: 281
 Residori, Matteo: 302, 325, 334, 358, 421
 Reuter, Astrid: 344
 Ricci, Antonio: 127
 Ricci, Corrado: 294
 Ricci, Bartolomeo: 212, 213
 Ricoeur, Paul: 402
 Ridolfi, Niccolò: 432
 Rigney, Ann: 292
 Rigon, Antonio: 172
 Rigoni, Mario Andrea: 372
 Rinaldi, Cesare: 209
 Ringhieri, Innocenzo: 128
 Ripa, Cesare: 29, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 104
 Risaliti, Sergio: 421
 Rivoletti, Christian: 327, 341, 342, 343
 Rivoletti, Daniele: 420
 Rizzarelli, Giovanna: 38, 126, 244, 249, 251, 305, 313, 341

- Robortello, Francesco: 105, 209-225
 Robin, Diana: 206
 Rochon, André: 171
 Rodano, Marisa: 397
 Rodríguez de la Flor, Fernando: 67, 68
 Rogerson, Margaret: 138
 Romagnoli, Anna: 206
 Romagnosi, Gian Domenico: 295
 Romano, Angelo: 421
 Rondinelli, Francesco: 81
 Rosand, David: 105
 Rosato, Chiara: 200
 Rosatti, Stefano: 210
 Roscio, Ippolito: 43
 Ross, Lawrence J.: 149
 Rosselli, Cosma: 71
 Rossetti, Gabriella: 171
 Rossi, Aldo: 316
 Rossi, Giovanni: 128, 201, 202, 218
 Rossi, Giuseppe Adriano: 305
 Rossi, Lauro: 293
 Rossi, Massimiliano: 73, 75-78, 80, 99, 249, 311, 314, 341, 448
 Rossi, Paolo: 7, 66
 Rossi, Pellegrino: 368
 Rouille, Guillaume: 19
 Rowland, Ingrid: 103
 Rozzo, Ugo: 210
 Rozzoni, Alessandra: 281, 282
 Rubini, Paolo: 401
 Rubinstein, Ruth: 425
 Rucellai, Giovanni: 26, 27
 Rucellai, Luigi: 83
 Ruffini, Graziano: 383
 Ruffino, Alessandra: 102
 Ruggieri, Antonio: 163
 Ruscelli, Girolamo: 47, 187, 188, 355, 433
 Ruschi, Pietro: 182
 Ruiz Gijon, Francisco: 154
 Ruiz Soriano, Francisco: 154
 Russo, Emilio: 83, 209, 226
 Russo, Vittorio: 386, 387
 Ryan, Marie-Laure: 268
- Saba, Umberto: 41
 Sacchetti, Franco: 171-178, 180-183
 Sacchi, Guido: 83
 Saccone, Eduardo: 356, 359
 Sackville-West, Vita: 408
 Sacrati, Francesco: 328
 Sadoletto, Iacopo: 212, 213
 Saffiotti Dale, Maria Francesca: 434
 Šapro-Ficović, Marica: 207
- Saladin, Jean-Christophe
 Salen, Katie: 274
 Saler, Michael: 269
 Sallustio, Gaio Crispo: 223
 Salmaso, Valentina: 37
 Salmi, Mario: 431
 Salsotto, Irene: 220
 Salvarani, Luana: 34, 35, 36
 Salvetti, Giuseppe: 158
 Salwa, Piotr: 171
 Samek Ludovici, Sergio: 124, 128
 San José Lera, Javier: 68
 Sánchez de las Brozas, Francisco: 57, 63, 64, 66, 67, 71
 Sánchez García, Encarnación: 227
 Sánchez Salor, Eustaquio: 63
 Sandri, Renato: 398
 Sanfilippo, Matteo: 217
 Sannazaro, Jacopo: 245
 Sansovino, Francesco: 218, 281
 Santagata, Marco: 205, 226
 Santoni, Luigi: 160, 166
 Sanudo, Marin: 16
 Saracinelli, Ferdinando: 328
 Sarnelli, Antonio: 157
 Sargent, John Singer: 414
 Sarpi, Paolo: 32
 Sartorio, Lorenzo: 159
 Sartre, Jean-Paul: 243
 Sasso, Fedora: 405
 Sasso, Gennaro: 381, 392
 Sasso, Luigi: 381
 Saunders, Alison: 17
 Savarese, Gennaro: 313, 358
 Savinio, Alberto: 342
 Savettieri, Cristina: 38, 244, 418
 Savoia, Emanuele Filiberto di: 220
 Savoia, Vittorio Emanuele III di: 53
 Savoia, Carlo Emanuele IV di: 157
 Sberlati, Francesco: 206, 248
 Sbravati, Giuseppe: 158
 Scalon, Cesare: 210
 Scarcia, Riccardo: 80
 Schaer, Frank: 142
 Schelling, Friedrich: 342, 343
 Schiavone, Oscar: 323
 Schiffler, Ljerka: 201
 Schiller, Friedrich: 342, 343
 Schlegel, Friedrich: 342, 343, 344
 Schmidt, Paul Gerhard: 382
 Schnapp, Jeffrey: 123
 Schnorr von Carolfeld, Julius: 344
 Scholz, Bernhard: 19

- Schütze, Sebastian: 79
 Schulkind, Jeanne: 412
 Schwarz, Guri: 399
 Scotti, Giacomo: 200
 Scianatico, Giovanna: 356
 Scinzenzeler, Ulrico: 124
 Scoto, Ottaviano: 123, 124
 Secchi Tarugi, Luisa: 201, 322
 Segre, Cesare: 171, 280, 282, 356, 359, 385
 Seidel, Max: 182
 Semeraro, Franco: 154
 Semi, Francesco: 201
 Senaldi, Marco: 29
 Seneca, Lucio Anneo: 44, 251, 382, 383, 384, 392
 Senofonte: 223, 377
 Senzacqua, Massimo: 274
 Serafin, Silvana: 212
 Sergi, Giuseppe: 79
 Servio Mario Onorato: 104, 134
 Servolini, Luigi: 295
 Sessi, Frediano: 398
 Settis, Salvatore: 445
 Sgarbi, Marco: 201, 210
 Shapiro, Robert: 86
 Shaw, George Bernard: 410
 Shearin, Wilson H.: 357
 Shearman, John: 432
 Shemek, Deanna: 207
 Sherberg, Michael: 207, 382
 Shippey, Tom: 270
 Sickert, Walter: 408, 409, 410, 414, 418
 Sidney, Philip: 265
 Sidonio Apollinare: 124
 Sigismondo d'India: 328
 Sigismondo di Polonia: 328
 Sigonio, Carlo: 202, 214, 217, 218, 223
 Simeoni, Gabriele: 20, 21, 448
 Simons, Patricia: 313
 Simons, Roswitha: 363
 Sisi, Carlo: 430
 Sisto, Pietro: 20
 Smarr, Janet Levarie: 203, 207, 382
 Smeltz, John W.: 143
 Snyder, John R.: 243
 Somenzari, Teodoro: 307
 Sommariva, Giorgio: 280-286, 288, 289
 Sorabij, Richard: 65
 Sorelli, Ughetta: 153
 Sorge, Paola: 44
 Sospetto, Adelaide: 287
 Sozzi, Lionello: 207, 323
 Sozzini, Alessandro: 49
 Spadafora, Adriano: 21
 Spenser, Edward: 265
 Speroni, Sperone: 244, 245, 248, 254
 Spina, Luigi: 102
 Spinelli, Riccardo: 341
 Spirito, Lorenzo: 357
 Sprague de Camp, Lyon: 265-268, 270
 St. Andre, Ken: 271
 Stabellini, Battista: 429
 Stampa, Cassandra: 188-193, 197, 198
 Stampa, Gaspara: 187, 189-193, 195-198
 Stanley, Liz: 400
 Starobinski, Jean: 328, 400
 Stefanelli, Stefania: 400
 Stella, Pietro: 167
 Stigliani, Tommaso: 39
 Strabone: 207
 Strachey, Lytton: 408, 409
 Stradano, Giovanni: 23, 77
 Streckfuss, Karl: 343
 Stroppa, Sabrina: 435
 Strozzi, Giovanni: 420, 421, 422
 Stufa, Giulio: 188
 Sturm-Maddox, Sara: 109
 Surdich, Luigi: 379, 381, 382, 383
 Sutton, Edward William: 58
 Svetonio, Gaio Tranquillo: 14
 Syson, Luke: 315
 Taberio, Stefano: 228
 Tacconi, Ildebrando: 201
 Tacconi, Vanni: 201
 Tacito, Publio Cornelio: 39
 Tanzini, Lorenzo: 176
 Targioni Tozzetti, Giovanni: 220
 Tarquinio il Superbo: 33
 Tarsi, Maria Chiara: 190-193, 198
 Tartaro, Achille: 386
 Tasso, Bernardo: 226, 227
 Tasso, Torquato: 36, 77, 205, 246, 300, 302, 327, 328, 329, 334
 Tavenau, René: 76
 Te Kanawa, Kiri: 340
 Tebaldini, Nicolò: 213
 Tedeschi, Rubens: 55
 Tellini, Gino: 297
 Temeroli, Paolo: 77
 Tempesta, Antonio: 321
 Tenenti, Alberto: 118
 Tennyson, Alfred: 47
 Terenzio, Publio Afro: 301
 Terracina, Laura: 129, 188, 198
 Terraroli, Valerio: 47, 51

- Tesauro, Emanuele: 33, 273
 Tesei, Vanni: 77
 Testa, Arcangelo: 159
 Testa, Maria: 49
 Testi, Fulvio: 328
 Tibullo, Albio: 245
 Tiepolo, Giambattista: 342
 Tinagli, Paola: 313
 Tipot, Jacques: 48
 Tito Livio: 33, 223
 Tito Vespasiano: 14, 15, 20, 21
 Tiziano Vecellio: 77, 105, 347
 Tobia, Bruno: 292
 Todeschini, Giacomo: 171
 Toeplitz, Ludovico: 44
 Tognetti, Sergio: 176
 Tognoni, Federico: 73, 78, 79, 83
 Tolkien, John R.R.: 269-272, 274, 277
 Tolomei, Claudio: 433, 448
 Tomasi, Franco: 187, 226, 281, 302
 Tommasini, Alessandro: 159
 Tommaso d'Aquino: 25, 26, 379, 380, 383, 387, 388, 394, 395
 Tonelli, Natascia: 429
 Tongiorgi Tomasi, Lucia: 73, 78, 102
 Torbarina, Josip: 200, 205
 Tordella, Piera Giovanna: 77
 Torre, Andrea: 305, 341, 438
 Tortorelli, Gianfranco: 295
 Tortorizio, Maria Bianca: 389
 Tosetti, Reginalda: 167, 169
 Tosi, Alessandro: 73
 Tower, Troy: 187
 Toynebee, Paget: 382
 Traninger, Anita: 243
 Trapp, Joseph B.: 434
 Trevi, Emanuele: 367
 Trexler, Richard: 139, 140
 Tribe, Keith: 368
 Trissino, Giorgio: 245, 251
 Tropé, Hélène: 302, 358
 Trotti, Alfonso: 288
 Trovato, Paolo: 187
 Trump, Donald: 56
 Tsang, Rachel: 295
 Tucidide: 223
 Tufano, Ilaria: 381, 382, 383
 Tullia d'Aragona: 188, 198, 243, 256
 Tura, Adolfo: 341, 361
 Turgenev, Ivan Sergeevič: 418
 Tylus, Jane: 187
 Ugo di Toscana: 169
 Valcieco, Raffaele: 355
 Valeriano, Pierio: 109
 Valesio, Paolo: 360
 Vallone, Aldo: 123
 Van der Weyden, Rogier: 142
 Van Vaeck, Marc: 28
 Van Veen, Otto: 99
 Varchi, Benedetto: 77, 188, 225, 420
 Varisco, Giovanni: 127
 Varni, Angelo: 307
 Vasari, Giorgio: 23, 77, 126, 311, 316, 419, 422, 430, 432
 Vasetti, Stefania
 Vecchio, Silvana: 391
 Veggiola, Giacomo: 43
 Velázquez de Azevedo, Juan: 57, 67, 68, 69, 71
 Vellutello, Alessandro: 77
 Venier, Matteo: 209-211, 214
 Venturi, Gianni: 341
 Venturi, Ivan: 89
 Venuto, Pierino: 200
 Vergani, Graziano Alfredo: 138
 Vettori, Francesco: 367, 373
 Vezin, Gilberte: 140, 141
 Vicchi, Leone: 294
 Vickers, Nancy: 313
 Villa, Alessandra: 280, 302, 355
 Villa, Claudia: 135
 Villalón, Àlvaro Román: 154, 161
 Villari, Rosanna: 295
 Villari, Susanna: 246
 Vincenzo di Beauvais: 385
 Vinciguerra, Antonio: 279, 280, 282, 283, 286-289
 Vinta, Belisario: 73
 Viola, Corrado: 209
 Virgilio, Publio Marone: 53, 80, 97, 126, 131, 204, 245, 292-296, 298, 300, 355
 Vivaldi, Giovanni Luigi: 124
 Vitelli, Gian Vincenzo: 48
 Vogel, Joseph Anton: 374
 Volpati, Carlo: 124
 Volta, Leopoldo Camillo: 293
 Voltan, Anna M.: 341
 Volterrani, Silvia: 99, 111
 Von dem Werder, Diederich: 342
 Weatherly, Edward H.: 142
 Wagner, Richard: 55
 Waldman, Luis A.: 76, 419
 Walleys, Thomas: 110
 Walter, Ingeborg: 314
 Walton, Kendall: 268
 Warburg, Aby: 26, 180

- Warnke, Martin: 26
Webb, Heather: 130
Webster, James: 330
Weinrich, Harald: 356, 401
Weiss, Robert: 47
Wellington Gahtan, Maia: 421
Weppelmann, Stefan: 315
Wesley Koch, Theodore: 121
Wethes, Friedrich: 343
White, Paul: 363
Wieland, Christoph Martin: 342, 343
Wilding, Nick: 103
Williams, Robert: 77
Willis Sweete, Barbara: 339, 340
Wilson, Allan M.: 425
Wimböck, Gabriele: 76
Wind, Edgar: 14, 25, 26, 27, 181, 425
Wittkower, Rudolf: 26
Wolf, Claudia Marie: 430
Wolf, Gerhard: 79
Wolf, Mark: 268, 275
Woodall, Joanna: 315
Woods Callahan, Virginia: 17
Woods, Eric T.: 295
Woods-Marsden, Joanna: 315
Woolf, Leonard: 408
Woolf, Virginia: 407-417, 418
Yates, Frances A.: 111, 124
Zaccarello, Michelangelo: 171, 172
Zaccaria, Vittorio: 207
Zagorac, Ivana: 203
Zaja, Paolo: 226
Zambertus, Julius: 218
Zampese, Cristina: 309, 349
Zampieri, Domenico (detto il Domenichino): 342
Zancan, Marina: 190
Zanetti, Giorgio: 47
Zanotti Carney, Emanuela: 250
Zapperi, Roberto: 314
Zatti, Sergio: 79, 83
Zen, Bartolomeo: 192
Ziegler, Karlheinz: 345
Zimmerman, Eric: 274
Žižek, Slavoj: 29
Zölner, Frank: 323
Zombardo, Alessia: 448
Zonta, Giuseppe: 245
Zoppi, Silvia: 304
Zorzi, Marco: 281
Zorzi, Renzo: 315
Zrnić, Gulin: 203
Zuccari, Federico: 77
Zuzori, Fiore: 199, 202-205, 207

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017
per conto di maria pacini fazzi editore in Lucca

