GLI ANTICHI E I MODERNI

STUDI IN ONORE DI ROBERTO CARDINI

a cura di

LUCIA BERTOLINI *e* DONATELLA COPPINI

II TOMO

EDIZIONI POLISTAMPA

© 2009 Edizioni Polistampa
Via Livorno, 8/32 - 50142 Firenze
Tel. 055 737871 (15 linee)
info@polistampa.com - www.polistampa.com

ISBN 978-88-596-0000-0

SOMMARIO

Pierrine Galand-Hallyn, *Jean Second émule des poètes néo-latins italiens dans les* Basia 665

Alfonso Ingegno, *Mito, simbolo, mistica. Un episodio di rimitizzazione nella firenze del '400* 687

Piero Innocenti, *Mario Luzi e i Cento amici del libro* 719

Antonio La Penna, *Alla ricerca di Androdo* 739

Pierre Laurens - Florence Vuilleumier Laurens, Scriptura monumentalis: *le detournement du modèle antique* 741

Antonio Manfredi, *Schede per il Vat. Lat. 1793* 759

Jean-Claude Margolin, *Érasme, éditeur de saint Jérôme* 775

Alberto Martelli, *«Claudica el piede». Osservazioni sulla prosodia dell'Alberti* 835

Massimo Miglio, *Microstorie in versi, prose e qualche immagine: Rosa Bathurst e Bonard* 887

María de las Nieves Muñiz Muñiz, *La* Declamatio Lucretie *di Coluccio Salutati e la sua traduzione castigliana* 907

Paolo Orvieto, *Per una nuova interpretazione delle* Stanze *del Poliziano* 943

Giuseppe Pansini, *La Pratica Segreta nello stato assoluto mediceo* 987

Emilio Pasquini, *Tessere per la storia della* Disputatio Aqua et Vini 1013

Leandro Perini, *Il segreto degli umanisti: dall'età di Petrarca a quella di Machiavelli* 1059

Enrico Peruzzi, *Keplero lettore del* Timeo*: anima del mondo e cosmologia eliocentrica* 1081

Andrea Piccardi, *L'*Oratio ad papam Eugenium quartum *di Lorenzo Valla* 1091

Théa Picquet, *Giovambattista Busini, témoin de son temps* 1107

Stefano Pittaluga, *Cavalleria, facezia e commedia fra Medioevo e Umanesimo* 1125

Mariangela Regoliosi, Cupidus docendi iuniores*: il programma culturale di Lorenzo Valla* 1143

Francisco Rico, *Boccaccio e Petrarca,* de vallibus clausis, montibus, silvis et fluminibus 1181

Gino Ruozzi, *Il piacere della chiarezza e della brevità negli scritti di Giuseppe Pontiggia* 1195

Simona Selene Scatizzi, *Dittico sulla fortuna del* Laocoonte *di Lessing* 1215

Giovanni Solimine, *Bibliografia, Biblioteconomia e studi letterari: distinzioni e contaminazioni tra saperi diversi* 1267

Francesco Tateo, *Benedetto Croce e la tradizione del Rinascimento* 1281

Antonia Tissoni Benvenuti, *La ricezione delle* Silvae *di Stazio e la poesia all'improvviso nel Rinascimento* 1295

Natascia Tonelli, *La colta malinconia di Jacopo Ortis* 1337

Elisabetta Tortelli, *Per il* Canzoniere *di Giovanni Nesi* 1357

Luigi Trenti, *'Particelle' albetiane* 1383

Ginette Vagenheim, *«Macchia, buco di tarlo e stemma»: per la ricostruzione della biblioteca di Orso Orsini, duca d'Ascoli attraverso alcuni incunaboli delle* Historiae romanae *di Tito Livio* 1401

Mariàngela Vilallonga, *Algunas observaciones sobre el género historiográfico en el humanismo catalán* 1413

Claudia Villa, *Libri e lettori in Valdelsa e in Valdarno* 1423

Paolo Viti, *Alessandro Perosa e Angelo Poliziano (con due inediti)* 1443

Raffaella Maria Zaccaria, *Testimonianze su Angelo Poliziano* 1461

Indici a cura di Carlotta Burroni

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio 1469

Indice de nomi e dei luoghi 1481

Perrine Galand-Hallyn

JEAN SECOND EMULE DES POETES NEO-LATINS ITALIENS DANS LES *BASIA**

Le recueil des *Basia* de Jean Second (Johannes Nicolai Hagiensis, 1511-1536), poète de l'entourage de Charles Quint qui connut une carrière brillante mais très brève, représente sans doute la partie la plus fameuse d'une œuvre d'ailleurs tout aussi riche et intéressante.[1] Ces dix-neuf

* Puisse le présent article, qui illustre les rencontres fécondes entre l'Humanisme italien et celui du nord, rendre hommage à l'importante œuvre scientifique de Roberto Cardini et lui exprimer ma reconnaissance, à partager avec Mariangela Regoliosi, pour la belle initiative que représente la Scuola di Dottorato Internazionale in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento.

[1] Editions des *Basia*: la première véritable édition critique des *Oeuvres* du poète (basée sur les manuscrits autographes de l'auteur), accompagnée d'une traduction en vers rythmés et d'études poétiques liminaires est actuellement en cours, sous la direction de P. Tuynman et la mienne; elle paraîtra en quatre volumes chez Droz en 2008. Je tente d'y faire le point sur le projet de Second dans les *Basia*, dans l'introduction à ce livre. On peut, en attendant, se reporter à J.-P. Guépin, *De Kunst van Janus Secundus. De* Kussen *en andere gedichten*, met een bijdrage van P. Tuynman, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1991; pour une traduction française, on consultera l'édition de M. Rat, *Jean Second. Les* Baisers *et l'*Epithalame *suivis des* Odes *et des* Elégies, traduction nouvelle de M. Rat, Paris, Garnier, 1938; P. Laurens et C. Balavoine, *Musae reduces, Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, Leiden, Brill, 1975, pp. 121-45, et P. Laurens, *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2004 (une édition vient de paraître à Paris aux éditions Champion, sous la direction de R. Guillot, mais elle est extrêmement peu fiable, tant du point de vue philologique que du point de vue littéraire et n'apporte aucun élément nouveau). Sur la vie et les oeuvres de Second, voir aussi A.M.M. Dekker, *Janus Secundus (1511-1536). De tekstoverlevering van het tijdens zijn leven gepubliceerde werk*, Nieukoop, De Graaf, 1986 et surtout J.-P. Guépin, *De drie dichtente broers Grudius, Marius, Secundus, in brieven, reisverslagen en gedichten*, Groningen, Styx, 2000, qui corrige à plusieurs reprises l'ouvrage de Dekker. Sur les *Basia*, voir C. Balavoine, *A la suite des* Basia *de Ioannes Secundus: questions sur l'imitation*, in *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, sous la dir. de J.-C. Margolin, Paris, Vrin, I-II, 1980, pp. 1077-92; P. Ford, *The* Basia *of Johannes Secundus and Lyon Poetry*, in *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, ed. P. Ford and G. Jondorf,

poèmes latins en mètres variés, tous consacrés à détailler la pratique érotique du «french kiss» et les états d'âmes qu'elle suscite chez les amants, devaient connaître un large succès en Europe dans les siècles suivants et furent imités en plusieurs langues. Curieusement, ils n'ont pourtant pas été encore été beaucoup étudiés d'un point de vue poétique. Je me propose ici de montrer que l'humaniste malinois espérait probablement, en créant un nouveau «genre» qui s'affranchit de l'élégie érotique romaine comme du pétrarquisme, rivaliser avec celui qui était alors en Europe le plus grand poète néo-latin de l'amour: Giovanni Pontano et, plus ponctuellement, avec ses disciples Marulle et Sannazar, sans méconnaître pour autant leurs compatriotes antérieurs.

Le contexte littéraire

Nous savons à présent que les *Basia* furent commencés à Bourges en 1533, lors du séjour de Second auprès du juriste et poète italien André Alciat. Le jeune Malinois s'était déjà illustré à la cour de Marguerite d'Autriche grâce à ses *Elegiae*, où il chantait à la fois ses amours avec une certaine Julia et d'autres aspects de son existence – se conformant ainsi à l'élargissement thématique apporté au genre élégiaque par les Néo-Latins du Quattrocento, tels qu'Enea Silvio Piccolomini, Tito Vespasiano Strozzi et, bien entendu, Giovanni Pontano, dont il célébrait explicitement les oeuvres.[2] En 1531, Alciat, qui s'intéressait vivement à

Proceedings of the Cambridge Lyon Colloquium, 14-16 april 1991, Cambridge, 1993, pp. 113-34; *La poétique de Jean Second et son influence au XVIe siècle*, sous la direction de P. Galand-Hallyn et J. Balsamo, *Cahiers de l'Humanisme*, série n° 1, Paris, Les Belles Lettres, 2000; B. Czapla, *Die Enstehung von Kuss und roter Rose: die Transformation eines Mythos durch Johannes Secundus und andere*, in *Johannes Secundus und die römischen Liebeslyrik*, hrsgg. von E. Schäfer, Tübingen, G. Narr Verlag, 2004, pp. 225-38; G. Vogt-Spira, *Catull*-Imitatio *im Horizont rinascimentalen Liebesdiskurses: Joannes Secundus'* Basiorum liber, in *Johannes Secundus und die römische Liebeslyrik*, pp. 265-76; P. Galand-Hallyn, *Jean Second et la bête à deux dos dans les* Baisers *(1539/1541)*, à paraître dans *Ovide – Figures de l'hybride*, sous la direction d'H. Casanova-Robin, Paris, Champion, 2008.

[2] Dans l'*Elégie* 3, 7, 26-30, adressée au milanais Girolamo Monti, Second fait l'éloge de Pontano par la bouche de l'Elégie érotique personnifiée à la façon d'Ovide: «Qualis erat, caeli qui peragravit iter, Mobilium decreta canens immota rotarum / Pontanus, cuius laudibus aura sonat, / Pontanus puerum docui quem prima sonare /

l'*Anthologie de Planude* comme ses compatriotes du Quattrocento,[3] avait publié son célèbre recueil d'*Emblèmes*, où des épigrammes, à portée surtout morale, se trouvaient associées – de son fait ou à l'initiative de son éditeur–[4] à des gravures, fondant un genre qui allait connaître une immense postérité. On peut également supposer que par l'intermédiaire d'Alciat,[5] Second avait eu connaissance des efforts que les poètes français, notamment Jean Salmon Macrin[6] et les poètes du cercle de Lyon (Bourbon, Ducher, Visagier), avaient entrepris, dans ces années 30, pour rivaliser, en matière de poésie érotique et/ou épigrammatique, avec leurs prédécesseurs et rivaux italiens, dont l'œuvre était progressivement diffusée en France.[7] Les tenants français du renouveau de l'épi-

Alitis Idalii vincula, tela, faceis». Il loue ensuite les Strozzi, Marulle, Bembo, Vida, Sannazar et Alciat.

[3] Sur la réception de l'*Anthologie*, voir J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy*, Ithaca-New York, 1935 et *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca-New York, 1946.

[4] Voir l'introduction de P. Laurens à A. Alciat, *Les Emblèmes*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 27-33.

[5] Ou bien même déjà auparavant, car l'Humanisme au sud des Pays-Bas entretenait bien des liens avec la France.

[6] Macrin et les autres poètes appartiennent déjà à la deuxième génération des Néo-latins de France. Sur Macrin, l'équivalent latin de Clément Marot, dont il était l'ami et le collègue comme valet de chambre du roi François Ier, voir G. Soubeille, introduction à Jean Salmon Macrin, *Epithalames & Odes*, édition critique avec introduction, traduction et notes par G.S., Paris, Champion, 1998, pp. 17-20 (= version augmentée et légèrement modifiée de l'édition antérieure: *Le livre des Epithalames (1528-1531), Les odes de 1530 (livres I & II)*, édition critique, avec introduction, traduction et notes par G.S., Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Série A, Tome 37, 1978; P. Galand-Hallyn, *L'ode latine comme genre 'tempéré': le lyrisme familial de Macrin dans les* Hymnes *de 1537*, «Humanistica Lovaniensia», 50 (déc. 2001), pp. 221-65; Ead., *Quelques orientations spécifiques du néo-latin en France*, Lecture plénière pour la France au Congrès international de l'International Society of Neo-Latin Studies, Bonn, août 2003, *Acta Conventus Neo-Latini Bonnensis*, général ed. R. Schnur, Tempe, Arizona, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2006, pp. 299-320. Sur le cercle lyonnais, voir I.D. McFarlane, *Clément Marot and the World of Neo-Latin Poetry*, in *Literature and the Arts in the Reign of Francis I*, essays presentend to C.A. Mayer, ed. by P.M.Smith and I.D. MacFarlane, Lexington, French Forum Publishers, 1985, pp. 103-30 (avec une très utile bibliographie).

[7] Voir Ford, *The* Basia *of Johannes Secundus*.

gramme hésitaient encore entre la manière de Catulle, de Martial ou celle, alexandrine, de l'*Anthologie*,[8] toutefois, plus généralement, la veine catullienne 'mignarde' (un usage amplifié et raffiné des thèmes érotiques chantés par le poète latin et de ses habitudes stylistiques, notamment les diminutifs) remise à la mode par Pontano dans ses différents genres de poèmes (élégies, hendécasyllabes, épigrammes, odes),[9] connaissait un immense succès. Par ailleurs, les recueils contemporains importés d'Italie, en particulier les *Opera* d'Ange Politien, entraînaient la France séduite vers une poésie de la circonstance et de la variété savante, libérée des contraintes génériques et adepte d'une contamination virtuose des modèles.[10] A Bourges, Jean Second, qui n'était plus un débutant, se trouvait donc soumis à ces influences diverses, dans un milieu intellectuel dont ses poèmes et ses lettres nous peignent la joyeuse effervescence.[11] Fort de sa première réussite avec les *Elegiae*, il semble avoir tenté une expérience originale, dans la lignée des néo-catulliens italiens et français, mais en se distanciant ostensiblement de ses prédécesseurs.

La conception d'ensemble du recueil

Un 'libellus'. Le recueil des *Basia* se distingue de ses modèles par sa taille, par son thème et par sa diversité de tons. L'ouvrage ne comprend que dix-huit pièces dans l'édition de 1539, dix-neuf dans les *Opera* posthumes de 1541, où les frères de Second, Marius et Grudius, ont ajouté une pièce, de la main de l'auteur, visiblement destinée à servir de conclusion. Le poète a voulu jouer non sur la quantité (au contraire par

[8] Voir la bonne synthèse que donne de cette période N. Catellani-Dufrêne, *La poésie de circonstances de George Buchanan (1506-1582). Les* Epigrammes*, édition, traduction et commentaire*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, mars 2005, à paraître.

[9] W. Ludwig, *Catullus renatus – Anfänge und frühe Entwicklung des catullischen Stils in der neulateinischen Dichtung*, in *Litterae Neolatinae, Schriften zur neulateinischen Literatur*, herausgegeben von L. Braun, W.-W. Ehlers, P.G. Schmidt, B. Seidensticker, München, W. Fink Verlag, 1989, pp. 162-94.

[10] Voir *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, sous la direction de P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, chapitres 6 et 7.

[11] Guépin, *De drie dichtente broers*, partie 2, sur Bourges.

exemple de Marulle, de Pontano, auteurs de recueils consistants, et surtout des poètes lyonnais, très prolixes), mais sur le caractère minutieux et ciselé de son recueil, dont la taille restreinte et la virtuosité reproduisent les qualités tout alexandrines des objets mêmes qui parsèment sa poésie: fleurs, gouttes, étoiles, coquillages, cerises, cachet d'ivoire, et les mille grâce du corps féminin blasonné. Comme Catulle, il mise sur les dimensions modestes de sa création, de son *libellus expolitus*, «poli à la pierre ponce».[12]

Poésie du fragment. Cet espace limité ne fait, bien sûr, que mieux ressortir à la fois les choix thématiques et la variété des accents. Les Anciens, depuis Callimaque, savaient qu'une œuvre longue comme l'épopée, fût-elle homérique, ne pouvait échapper à l'imperfection. La brièveté d'un poème, au contraire, permet à son auteur de le porter au plus haut point d'élaboration.[13] Avec ses deux petites dizaines de *Baisers*, Second offrait en somme à son lecteur comme une galerie de bijoux précieux. Le thème qu'il a choisi va dans le sens d'une miniaturisation. Parmi les *topoi* de la poésie d'amour, le baiser représente un simple détail du comportement amoureux. Les Elégiaques latins l'avaient peu décrit. En revanche plusieurs autres poètes grecs et latins, répertoriés par W. Ludwig,[14] avaient chanté l'instant du baiser, mais de manière ponctuelle: Catulle (5, 7, 16), puis deux épigrammes de l'*Anthologie grecque*, qui célèbrent l'échange des âmes: celle de Méléagre (*A.G.*, 5, 171 = *A. Pl.*,7, 15) et celle du pseudo-Platon (époque hellénistique, *A.G.*, 5, 77), dont la pièce sera commentée et transposée en dimètres iambiques latins chez Aulu-Gelle

[12] Catulle, *Carmina*, 1, 1-2. Le terme de *libellus*, selon certains critiques (voir G. Lafaye, introduction à l'œuvre de Catulle, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. XVIII), qualifierait seulement la première partie de l'œuvre qui comporte tout de même soixante épigrammes.

[13] Sur la manière dont les humanistes avait conçu l'inspiration des poètes «modernes», voir P. Galand-Hallyn, *Quelques coïncidences (paradoxales?) entre l'*Epître aux Pisons *d'Horace et la poétique de la silve (au début du XVIe siècle en France)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 60 (1998), pp. 609-39.

[14] W. Ludwig, *Platons Kuss und seine Folgen*, in *Miscella Neolatina, Ausgewählte Aufsätze, 1989-2003*, edenda curavit A. Steiner-Weber, Hildesheim-Zürich-New York, I-II, 2004, p. 48-62 (1ère éd.: «Illinois Classical Studies», 14, 1989, p. 435-47).

(*Nuits Attiques*, 19, 11); la *Déploration d'Adonis* de Bion (II s. av. J.-C.; vv. 46-48); quelques vers de Properce (1, 13, 15-18); quelques autres auteurs plus tardifs comme Pétrone (79, 8), Claudien (*Fesc.*, 4, 23 et *Epith. Pall.*, 132), Apulée (*Mét.*, 2, 17), Xénophon d'Ephèse (1, 9) et Achille Tatius (2, 37). A la Renaissance, Giovanni Pontano et Michel Marulle (1453-1500) consacrent au *basium* plusieurs passages ou même, pour Marulle, plusieurs pièces, tout comme le pseudo-Gallus le chante dans son *Carmen ad Lydiam* (pièce en vers rythmés découverte dans un manuscrit de 1450/60, dont la datation est obscure, mais qui pourrait être une imitation de Pontano).[15]

Les Elégiaques latins avaient conté le 'cycle' des amours d'une femme imaginaire au long de péripéties obligées (paraclausithyron, scène de possession, maladie, voyage, infidélité, etc.), dont la trame générale était plutôt embrouillée. Pétrarque, au contraire, avait donné à son *Canzoniere* une coloration autobiographique et une structure narrative linéaire. Pontano, à son tour, avait consacré l'élégie à chanter ses amours matrimoniales dans le *De amore coniugali* ou bien ses maîtresses dans le *Parthenopaeus sive amores*, les *Hendecasyllabi* et l'*Eridanus*, conférant une charpente narrative plus ou moins lisible à chaque œuvre, et plus encore à l'ensemble de ses oeuvres. Second s'éloigne de cette tendance à la narrativisation de l'érotique, en choisissant d'explorer non une 'histoire' mais des instants, des sensations fragmentaires, qui lui font perdre conscience de la situation d'ensemble: «Quand je me meurs parmi tes doux baisers, ma lumière, […] / Moi qui ne sais plus ni qui je suis ni où je suis […]», «Lux mea, basiolis immoriorque tuis […] / Ipse quis, aut ubi sim, vix meminisse vacat» (*Basium* 11, 4-6). De même, dans le *Basium* 7, Second remarque, non sans humour,[16] que, lorsqu'il embrasse sa belle, il perd le recul nécessaire à la contempler. Le poète focalise donc volontairement son regard d'artiste – rappelons qu'il était également passionné par la gravure de médailles, dont nous avons gardé plusieurs exemplaires, et donc expert en miniature –[17] sur un acte érotique à la fois

[15] Ludwig, *Platons Kuss*, pp. 56-57.

[16] Cet humour a néanmoins pour arrière-plan une réflexion néo-platonicienne sur la hiérarchie des sens.

[17] Voir les planches reproduites dans Dekker, *Janus Secundus*, pp. 244-46.

mineur dans les *gradus amoris*, mais en même temps souvent considéré comme métonymique de la fusion même des êtres, vers laquelle le néo-platonisme fait tendre l'amour. Le baiser, qui ne concerne pourtant qu'une infime partie du corps, fait naître ainsi un maximum d'émotions en un moment très circonscrit; il illustre la conception hellénistique qui cherche le sublime non plus dans l'ampleur, comme Cicéron, mais dans la petitesse, comme le pseudo-Longin.[18] A cet égard, Second se montre bien l'émule de Pontano, dont l'œuvre marque une attention extrême au détail signifiant, symbole ou point d'ancrage infime, mais tenace, de la mémoire.[19] L'entreprise était donc mûrement méditée: Marius, le frère du poète, tentera d'imiter sa démarche en s'essayant aux 'genres' de la larme ou de la main,[20] mais il s'agissait là sans doute de motifs moins propices à une exploration existentielle.

Le choix de l'hétérogénéité. Outre ce choix original de l'approfondissement d'un fragment de vie, Second manifeste son indépendance à l'égard de Pontano et de ses émules en adoptant une hétérogénéité des registres qui le rapproche de son modèle initial, Catulle, comme de ses premiers imitateurs humanistes. Antonio Beccadelli, par exemple, le maître de Pontano, dont l'édition de Donatella Coppini (1990) a montré qu'il connaissait bien mieux le poète latin qu'on ne le croyait, a adopté l'ambiguité générique et stylistique qui caractérise ses *Carmina*, mélangeant épigramme et élégies (ou du moins parodies d'élégie).[21]

[18] Voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, chap. sur Stace.

[19] Voir J. Nassichuk, Culta puella*: cycle générationnel et cycle naturel dans le* De Amore Conjugali *de Giovanni Pontano*, in *Commencer et finir dans les littératures antiques*, sous la direction de B. Bureau et Ch. Nicolas, Paris, De Boccard, 2008, pp. 507-24, et Id., *Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano*, in *Le lyrisme conjugal en Europe à la Renaissance*, sous la direction de P. Galand-Hallyn et J. Nassichuk, à paraître à Genève, Droz, 2008, qui met en lumière le motif de la main jardinière comme image de l'amour conjugal.

[20] Voir Guépin, *De drie dichtende broers*, 1, p. 220.

[21] Même si l'épigramme satirique et obscène, plus encore influencée par Martial – lui-même imitateur de Catulle – l'emporte sur les élégies proprement dites, elles-mêmes révisées dans le sens de la crudité. Voir Ludwig, *Platons Kuss*, et, sur les premiers poètes du Quattrocento, J.-L. Charlet, *La marque de Catulle sur la renaissance*

Après lui, Enea Silvio Piccolomini avait à son tour, dans ses *Epygrammata*, pratiqué une polymétrie relative (notamment avec l'introduction d'une ode sapphique) et le mélange des tons, érotique, obscène, scatologique.[22] Les poètes suivants devaient garder cette polymétrie et ce mélange des tons, tout en éliminant assez vite obscénité et scatologie. Second, donc, au contraire, tout en adoptant le style catullianisant mis au point par Pontano, revient à une variété renforcée des tonalités, comme le montre ce bref aperçu du recueil et de ses sources:[23]

> *Basium* 1: poème programmatique sous forme de fable étiologique originale, qui combine un très riche intertexte grec et latin, mais où l'association aux baisers des roses et de l'haleine fécondante de Vénus semble bien due à l'épigramme, également étiologique, de Pontano *De Venere et rosis* (*Eridanus*, 1, 39); la pièce s'insère, en la déviant, dans une sorte de série de poèmes qui rivalisent, depuis Politien, autour du mythe de la création des roses.
> *Basium* 2: le poète emprunte sans doute aux *Eglogues* de Pontano (*Lepidina*, 18-22) son rêve d'une mort érotique en plein baiser, et combine le thème à des motifs pris à Sannazar, Horace et Properce (2, 28).
> *Basium* 3: la pièce, qui compare le baiser au contact d'un serpent prend le contrepied de Pontano, *Parthenopaeus* 1, 24, où l'italien évoquait, à la suite de son maître Beccadelli (*Appendix* 2, 85-86), la ressemblance entre les langues des amants réunies par baiser profond et la langue fourchue d'un serpent.
> *Basium* 4: le poème combine deux épigrammes érotiques de Jacques Sannazar (1, 6, 17-30 et 1, 61, 9-10), sur les saveurs multiples des baisers de l'aimée et l'immortalité qu'ils dispensent, mais le thème du baiser miellé est récurrent chez Pontano.

de l'élégie latine au Quattrocento, in *Présence de Catulle et des élégiaques latins*, *à Raymond Chevallier in memoriam*, textes réunis par R. Poignault, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol- Présence de l'Antiquité, 2005, pp. 283-94: 284-87.

[22] Charlet, *La marque de Catulle*, pp. 287-88. Charlet note que même la *Xandra* de Landino (première et surtout deuxième versions) comporte une polymétrie «aux points stratégiques du recueil» (*ibid.*, p. 289).

[23] Pour le détail des sources, très nombreuses, je renvoie à J.-P. Guépin, qui en a trouvé un grand nombre (*De Kunst van Janus Secundus*), et à mon édition à paraître. Je ne donne ici que quelques indications globales.

Basium 5: l'échange des âmes pendant le baiser: le motif est si répandu et le poème si plein de *topoi* érotiques enchevêtrés qu'il est difficile d'identifier un intertexte structurel. L'ensemble peut être une amplification de Pontano, *Lepidina*, *Pompa* 1, 18-22, déjà cité, et/ou de Macrin, *Odes*, 1530, 2, 11, 19-24.
Basium 6: le poème est catullien et Second reproche à Néère de compter les baisers donnés à son amant. Les modèles structurels peuvent être Catulle (cf. *carmen* 5) et la critique que fait de lui Martial (*Ep.*, 6, 34), mais Sannazar avait déjà imité en les combinant les deux pièces antiques dans l'un des poèmes-sources du *Basium* 4, l'*Ep*. 1, 61. Second revient après lui sur les deux épigrammes latines, renchérissant sur Martial.
Basium 7: lié à la pièce précédente, ce poème, où Ego regrette plaisamment de ne plus pouvoir contempler sa belle tandis qu'il l'embrasse, est également de style catullien, donc toujours dans la veine pontanienne, mâtiné d'une touche de néo-platonisme, mais aucun intertexte structurel ne paraît repérable.
Basium 8: le thème de la morsure amoureuse est récurrent chez Pontano qui en fait un élément fréquent des ébats amoureux; voir notamment *Eridanus*, 1, 17, 65-70; 1, 9, 25. Dans le même recueil, en 1, 27, l'amant a mordu l'aimée et réclame lui-même d'être puni de la même façon. Cette pièce a pu inspirer Second qui en inverse le motif.
Basium 9: Second adapte l'ode (alcaïque), comme Pontano et Macrin, à un sujet intime et familier[24] (ici Second se pose en *magister amorum* à la manière d'Ovide): l'amant invite l'aimée à lui donner des baisers chastes et même à le fuir pour mieux pimenter leur relation. Le début du poème est horatien, mais l'ensemble paraît suggéré par une épigramme de Sannazar (1, 6) dont le motif (l'amant refuse les baisers chastes) est retourné.
Basium 10: Second, comme Ovide (*Am.*, 2, 4, 10-11), exalte la variété en amour, plus précisément à propos des baisers. L'ensemble du poème est empreint de néo-catullianisme et propose un *patchwork* de motifs érotiques où l'on peut reconnaître Sannazar ou Navagero.1

[24] Voir Galand-Hallyn, *L'ode latine comme genre "tempéré"*, pp. 221-65.

Basium 11: pièce métapoétique de veine catullienne, à mettre en rapport avec l'épigramme 1, 23, où le poète se défend d'écrire des *Basia* trop raffinés.
Basium 12: pièce également métapoétique qui dénonce l'hypocrisie des prudes lectrices: l'intertexte englobe Martial, 3, 68, *Priapées*, 8, mais aussi Pomponius Gauricus (*Ep.* 2) et Pacifico Massimi d'Ascoli (*Hecatelegium*, 6, pièce liminaire).
Basium 13: l'échange imparfait des âmes dans le baiser. Second prend comme modèle Pontano, *Parthenopaeus* 1, 20 (l'aimé réclame un baiser qui le ressuscite), dont il inverse le sens (ici le baiser n'empêche pas la mort de l'aimé).
Basium 14: retour à la veine obscène avec la reprise du *carmen* 32 de Catulle. Les deux derniers vers contiennent un motif catullien d'éloge de l'être aimé, construit sur une syntaxe comparative (Catulle, 25, 1-2 et 17, 15), qui intègre la pièce à une série imitative où divers poètes néo-latins depuis Politien et Pontano ont rivalisé entre eux.
Basium 15: étiologie plaisante de la *dura domina*,[25] reprise de Marulle, *Ep.*, 1, 3 (Amour vaincu par la beauté de la belle, lui abandonne son arc: cf. Pontano, *Hend.*, 1, 3, ou l'aimée dérobe son arc à Amour), dont Second infléchit le motif: Amour vaincu par la beauté de la belle se jette dans ses bras et jure qu'elle ne souffrira jamais des feux de la passion.
Basium 16: cette pièce néo-catullienne (mais en strophe asclépiade B, mètre horatien) commence par le même type de comparaison qui clôt le *Basium* 14; la seconde partie, plus proche des *topoi* des Néo-latins, traite le motif de la jouissance alternée des amants qui se pâment et se redonnent vie alternativement. Le son apporté aux jeux multiples sur les sonorités est tout pontanien.
Basium 17: chanson d'aube, adaptée au thème du baiser, issue de la tradition vernaculaire mais aussi d'Ovide, *Am.*, 1, 13 (cf. Properce, 2, 18B, éd. Viarre).
Basium 18: nouvelle étiologie plaisante de la *dura domina* (atteinte, par les Amours, d'une flèche de plomb qui la rend insensible),

[25] Sur les *Basia* 14 et 18, voir A. Smarius, *La maîtresse, la misère et le mythe: l'étiologie de la* dura domina *dans deux* Baisers *de Jean Second*, in *La poétique de Jean Second*, pp. 69-78.

comme le *Basium* 15. Second contamine ici un passage des *Métamorphoses* d'Apulée (4, 28-6, 24) avec un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide (1, 452-567), et aussi Pontano, *Eridanus*, 1, 2.
Basium 19: le modèle structurel est une pièce de Beccadelli (le maître de Pontano), *Appendix* 2, 85-94 (déjà l'un des modèles de *Basium* 3) où l'amant loue l'haleine parfumée de sa belle et conseille aux abeilles de la préférer au miel. En arrière-plan on trouve plusieurs épigrammes de l'*Anthologie*. Second inverse le motif: l'amant conseille aux abeilles de se méfier des traits que dardent les yeux de sa belle (pièce sans doute métapoétique, entendue comme réponse plaisante aux piques que lui avaient lancées J.-C. Scaliger dans deux pièces des *Epigrammata nova* de 1533, p. 13).

Il est aisé de voir ici que la plupart des pièces ont très probablement été inspirées par des poèmes de Pontano: 1, 2, 3, 5, 6, 13, 15 pour une part, 16 (pour les jeux stylistiques), 18, pour une part. Très souvent, Second s'inspire d'un motif pontanien qu'il reconsidère ou même inverse, et qu'il contamine avec un intertexte varié, antique ou humaniste. En général, comme on va le voir, ce remodelage engendre une vision de l'amour bien plus négative, parfois même plus cynique. Globalement, la douceur pontanienne, la mignardise néo-catullienne, que Second a su parfaitement se réapproprier et qui imprègnent le recueil, sont aussi fréquemment panachées d'ironie. Cette réécriture est complétée, comme on le voit, par l'ajout d'autres intertextes: les *Basia* 10, 11, 12, 14, 19, assez explicitement métapoétiques, introduisent, à la manière de Catulle et d'Ovide, une distance supplémentaire par rapport à l'expression amoureuse. Les pièces 12 et 14 retrouvent franchement la veine obscène de Catulle et de Martial, détruisant *a posteriori* les lectures abusivement néo-platoniciennes éventuelles. La pièce 6 est inspirée d'une satire légère que Martial faisait du fameux décompte catullien des baisers (reprise par Sannazar). Les pièces 15 et 18 fournissent une étiologie plaisante du thème élégiaque de la *dura domina*. La pièce 17 touche à la chanson d'aube vernaculaire, et à son équivalent ovidien. La seconde partie du recueil semble marquer ainsi une sorte d'éloignement de la coloration pontanienne initiale: le dernier *Basium* (éd. de 1541), de tonalité légérement satirique, prend le contrepied d'une épigramme de Beccadelli, alors que le tout premier, humoris-

tique, rivalisait avec une pièce de Pontano. Cette libération progressive du modèle pontanien va de pair avec une diminution du thème néo-platonicien du baiser-échange des âmes, plus présent dans la première partie du recueil (2, 5, 7, 13, 16), déjà traité il est vrai avec scepticisme ou bien même pastiché. Non que la poésie de Pontano soit du tout néo-platonicienne, mais elle comporte, outre un pétrarquisme de surface mêlé d'élégiaque, une sorte de sage sérénité, que D. Coppini a pu mettre en valeur en étudiant la lecture résolument optimiste qu'il fait des *Métamorphoses* d'Ovide et dont J. Nassichuk a montré récemment qu'elle fait la cohésion du *De Amore Conjugali*.[26] Jean Second, dans les *Basia*, sans récuser le plaisir d'une poésie gracieuse et délicate, l'oriente, en la contaminant avec d'autres registres, vers moins de gravité ou de profondeur. Il refuse, il est vrai, la veine matrimoniale inaugurée par Pontano et largement développée par Macrin, qui donne à leurs recueils une légitimité éthique et sociale. Il choisit de s'interroger sur les aspects de la passion envisagés non dans la durée d'une existence, mais dans un instant d'intensité fulgurante et éphémère, et il en retient surtout, semble-t-il, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs,[27] l'incomplétude, et l'insatisfaction qui en résulte, retournant en quelque sorte – avec légèreté – aux sources de l'amertume catullienne et ovidienne. Quelques exemples de réécriture de Pontano et de ses émules par Second illustreront cette constatation.

Au rebours de Pontano

Plusieurs pièces empruntent donc à Pontano et ses amis un motif de départ. Le *Basium* 3 déplore la coquetterie cruelle de la bien-aimée, qui manifeste sa répulsion (feinte ou réelle) lorsque son amant lui réclame un baiser:

[26] D. Coppini, *Le metamorfosi del Pontano*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nel Medioevo et nel Rinascimento*, a cura di G.M. Anselmi, Bologna, Gedit, 2006, pp. 75-108, et Nassichuk, Culta puella. Voir aussi les conclusions analogues, à propos des *Eglogues* de Pontano, apportées par Hélène Casanova-Robin dans sa thèse d'Habilitation à diriger les recherches, *Mythe et voix singulière. Étude littéraire d'une écriture de la fable intime de Virgile et Ovide à Giovanni Pontano*, soutenue en décembre 2007 à l'Université de Paris-Sorbonne.

[27] Galand-Hallyn, *Jean Second et la bête à deux dos*.

Da mihi suaviolum, dicebam, blanda puella;
Libasti labris mox mea labra tuis.
Inde, velut presso qui territus angue resultat,
Ora repente meo vellis ab ore procul.
Non hoc suaviolum dare, Lux mea, sed dare tantum
Est desiderium flebile suavioli.

J.-P. Guépin a retrouvé les sources successives de ce poème.[28] Le thème de la langue serpentine vient de Plaute, *Pseudolus*, 5, 1, 14-15:

Nam ubi amans complexust amantem, ubi ad labra labella adiungit,
Ubi alter alterum bilingui manifesto inter se prehendunt.

Beccadelli l'avait repris et explicité:

Tum mihi quae semper sint ora bilinguia sensi,
Quae serpentes vulgus habere refert.
[*Appendix* 2, vv. 85-86]

Et, après lui, Pontano:

Da mihi basiolum, mea Cinnama, quale furenti
Antehac nulla viro femina surripuit,
Cumque meis pariter coniunge labella labellis,
Pro serpente mihi sit vaga lingua duplex
[*Parthenopaeus*, 1, 24, 3-4]

L'imitation que Second fait de Pontano est assez évidente: dans ces deux épigrammes de quatre vers chacune, l'attaque (catullienne) est la même et le motif du serpent intervient immédiatement après. Mais tandis que Pontano, dans un contexte de pure passion (*furenti viro*), réclamait avec fougue mais sans inquiétude, la volupté espérée, l'union serpentine des

[28] Guépin, *De Kunst van Janus Secundus*, pp. 358; 503; 534. Il ne les commente pas.

langues, Second élabore rapidement un petit schéma narratif où il complique la scène: à la requête du baiser, la belle obtempère d'abord, mais superficiellement (*libasti*), puis aussitôt, comme effrayée par la sensation 'serpentine' décrite par Beccadelli et Pontano – Second mêle ici les niveaux de lecture à la manière ovidienne –, la jeune femme sursaute et s'enfuit et c'est un autre souvenir littéraire qui suggère à Second une comparaison de cette réaction, par association d'idées, à une autre fuite: l'image du serpent tiré de son sommeil par un passant imprudent et horrifié, qui apparaît chez Virgile, *En.*, 2, 378-380 (il la trouve chez Homère, *Il.*, 3, 33-35), pour souligner l'intensité de l'épouvante d'un guerrier. La juxtaposition implicite et incongrue des deux intertextes fait mieux ressortir ce que la comparaison du baiser 'profond' à un serpent à deux langues pouvait bien, en réalité, chez Beccadelli puis chez Pontano, avoir d'étonnant, d'inconvenant, voire de répugnant. Là où Pontano, cependant, édulcorait l'allusion, concentrée dans le vers final, et assimilait le *tongue kiss* à un *basiolum* tout simple et chaste (souvent octroyé à l'épouse),[29] Second, tout en utilisant le terme *suaviolum*, beaucoup plus voluptueux (réservé plutôt à une courtisane),[30] semble faire adresser par sa belle un refus dégoûté à la proposition osée de l'*ego* pontanien. Les deux textes dialoguent ainsi dans cette courte fiction, tandis que le poète malinois oppose à la peinture simple, sensuelle et joyeuse que Pontano offrait du baiser – avec un clin d'œil complice à son maître –, sa propre vision plus cérébrale et ironique, dissonante aussi: la réminiscence épique vient perturber le cliché élégiaque de la belle (*dura domina*) qui se refuse et contribue à l'auto-dérision de la pièce. En quelques lignes, Second semble rejeter à la fois la conception de l'amour et le style imagé de Pontano.

On trouve, dans le *Baiser* 13, un détournement de sens un peu analogue. Il y est question de la 'petite mort', cette défaillance que la

[29] Voir J. Lecointe, Basia, oscula, suavia: *d'une possible influence de la réflexion de differentiis sur le sens de la* proprietas *dans les* Basia *de Jean Second*, in *La poétique de Jean Second*, pp. 39-54. Pour Lecointe, il n'est pas facile de discerner les nuances que ces termes prennent chez Second, qui ne respecte pas toujours les définitions des grammairiens. Cependant ici l'opposition entre les deux intertextes fait ressortir l'opposition lexicale.

[30] Lecointe, Basia, oscula, suavia.

volupté inflige aux amants. Juste après l'amour, *ego* se meurt et seul un baiser de la belle peut le ranimer:

Languidus e dulci certamine, Vita, iacebam
Exanimis, fusa per tua colla manu.
Omnis in arenti consumptus spiritus ore
Flamine non poterat cor recreare novo.
Iam Styx ante oculos, et regna carentia sole,
Luridaque annosi cymba Charontis erat:
Cum tu suaviolum educens pulmonis ab imo
Afflasti siccis irriguum labiis:
Suaviolum Stygia quod me de valle reduxit,
Et iussit vacua currere nave senem.
Erravi, vacua non remigat ille carina,
Flebilis ad manes iam natat umbra mea.
Pars animae, mea Vita, tuae hoc in corpore vivit,
Et dilapsuros sustinet articulos;
Quae tamen impatiens in pristina iura reverti
Saepe per arcanas nititur aegra vias.
Ac, nisi dilecta per te foveatur ab aura,
Iam collabentes deserit articulos.
Ergo age, labra meis innecte tenacia labris,
Assidueque duos spiritus unus alat;
Donec, inexpleti post taedia sera furoris,
Unica de gemino corpore vita fluet.

Le poème rappelle de près une pièce de Pontano, *Parthenopaeus*, 1, 20 (= A),[31] «Alloquitur ad suspiria et lacrimas», où *ego* se consume cette fois de désir et supplie sa bien-aimée de le ressusciter d'un baiser:

Oscula si summis saltem mihi pacta labellis,
Concessum ambrosio si semel ore frui,
Languidulis animam poteras tum reddere membris
Et nudum inferno me revocare lacu.
Non mala Persephone letum properasset acerbum,
Non iuueni pallens Styx adeunda foret,

[31] Guépin, *De Kunst van Janus Secundus*, p. 526.

Non Phlegethonteae sentirem incendia ripae
Eumenidumque angues terrificumque canem,
Sed tecum carae duxissem blanda iuventae
Tempora subque tuo factus amore senex.
[Vénus vient en aide au poète qui l'implore:]
Sancta favet; iamque et placidis arrisit ocellis
Aureolumque dedit lux mea basiolum,
Basiolum nigra quo me revocavit ab unda
Atque animam fessis reddidit articulis.
(vv. 19-39)

ainsi qu'une épigramme de l'*Eridanus*, 2, 10 (= B):

Basia cum strictis offers mihi clausa labellis
Deque tuo nullus spiritus ore venit,
Nescio quid tum triste animum subit ipsaque nostro
Frigescunt tacito basia in ore situ.
At cum rapta sonant mordacibus oscula labris
Mixtus et alterno spiritus ore coit,
Meque color, meque et sensus animusque relinquunt
Inque tuo iaceo languidus ipse sinu,
at tu, cum dederis mihi suavia, consere linguam
Inter labra, meo semper et ore fove,
Ne pateant animo egressus, ne frigida lingua
Torpeat, pise tuo deficiamque sinu;

Dans les deux poèmes, Pontano traite de manière tendre et plaisante, comme à son habitude, le thème platonicien (néo-pétrarquiste) de l'échange des âmes résurrecteur.[32] Le désir (A), tout comme le plaisir du baiser passionné (B) provoquent également la perte des sens de l'amant et seul un nouveau baiser profond peut rendre à *ego* mourant son âme: «languidulis animam poteras tum reddere membris» (A, 21); «atque animam fessis reddit articulis» (A, 39) et «Consere linguam / Inter

[32] Ludwig, *Platons Kuss*, et mon introduction aux *Basia.* Sur le thème du baiser qui ressuscite, voir aussi Pontano, *Eridanus*, 1, 23: «Ore animum et foveas, oreque redde animam», et 2, 10; *Anthologia Latina*, éd. Bailey et Catlow, Bruxelles, Latomus, 1980, n° 208; Marulle, *Ep.*, 2, 4.

labra, meo semper et ore fove» (B, 9-10). Le *Basium* 13 semble contaminer les deux pièces. Du poème A, Second a retenu le thème de l'âme qui descend aux Enfers (même si sa description du lieu est soigneusement autonome: Pontano évoque le Styx, le Phlégéton et Perséphone, Second le Styx et surtout Charon), puis celui d'une résurrection suivie d'une longue vie heureuse, qu'il retourne entièrement: la résurrection ne sera que partielle et, finalement, insupportable; du poème B, le poète malinois a gardé la structure et un détail: le baiser passionné (l'étreinte) a presque tué l'amant, l'aimée doit donc l'embrasser *sans cesse* pour le maintenir en vie: «me semper et ore fove» (B, 10); «Ergo age, labra meis innecte tenacia labris, / Assidueque duos spiritus unus ala» (*Basium* 13, 20). Second a amplifié de manière outrancière le sens de l'adverbe *semper*, moins appuyé chez Pontano où il suggérait soit la répétition soit la durée du baiser, pour en faire, de manière tragicomique, l'enjeu même du *Basium* 13: l'âme du poète est bel et bien descendue aux Enfers: «Erravi, vacua non remigat ille carina, / Flebilis ad manes iam natat umbra mea» (vv. 11-12), alors que chez Pontano (A) la belle parvenait à la rappeler: «nudum inferno me revocare lacu» (22); l'*ego* du *Basium* 13 n'a plus d'autre ressource que de réclamer une part de l'âme de la belle pour maintenir la vie dans son corps, mais ce fragment d'âme se rebelle bien vite contre sa nouvelle prison: «Quae tamen impatiens in pristina iura reverti / Saepe per arcanas nititur aegras via» (vv. 15-16). L'avenir des deux amants, très différent de ce que le poème A de Pontano laissait présager: «Sed tecum carae duxissem blanda iuventae / Tempora subque tuo factus amore senex» (vv. 27-28), s'annonce plein d'une rage inassouvie, faisant désirer la mort à la moitié d'âme exilée: «Donec, inexpleti post taedia sera furoris, Unica de gemino corpore vita fluet». Second s'amuse, dirait-on: la vie unique qui s'échappera des deux corps, *topos* habituel du *dimidium animae*, ne symbolise pas ici l'union éternelle des amants, mais bien au contraire le soulagement de leur dissolution. Le poète pousse ainsi le pétrarquisme léger de Pontano à la limite de la parodie, sans se départir d'une élégante fluidité de style.

Il serait aisé de donner d'autres exemples de la façon dont Second exploite et imite Pontano tout en détournant, par touches subtiles, sa représentation sensuelle, humoristique et généralement sereine de

l'amour, au-delà des concessions qu'il fait au *topos* de la maîtresse cruelle.[33] Si le Malinois rivalise avec l'*elegantia* pontanienne, se montre capable de suavité, de virtuosité stylistique et métrique,[34] il ne fait pas de concession à sa vision optimiste de l'union amoureuse, qu'il peint presque toujours comme terriblement tentante, mais problématique, décevante ou douloureuse.[35]

Un dernier exemple devrait montrer combien le modèle de Pontano est prégnant dans les *Basia*, puisqu'il est même affiché dans le premier poème du recueil, clairement métapoétique. Au seuil du libelle, en effet, Second place une pièce de goût alexandrin et de type étiologique, qui conte la manière dont l'humanité fut initiée au baiser:

Cum Venus Ascanium super alta Cythera tulisset,
    Sopitum teneris imposuit violis,
Albarum nimbos circumfuditque rosarum,
Et totum liquido sparsit odore locum:
Mox veteres animo revocavit Adonidis ignes,
Notus et irrepsit ima per ossa calor.
O, quoties voluit circumdare colla nepotis!

    O, quoties, 'Talis,' dixit, 'Adonis erat'!
Sed placidam pueri metuens turbare quietem
Fixit vicinis basia mille rosis.
Ecce calent illae, cupidaeque per ora Diones
    Aura susurranti flamine lenta subit.
Quotque rosas tetigit, tot basia nata repente
Gaudia reddebant multiplicata deae.

[33] Je n'évoque pas ici le Pontano bouleversé et bouleversant, qui pleure en maints poèmes la mort de sa femme Adriana, mais le poète des amours rieuses de la jeunesse comme de la vieillesse (*Parthenopaeus*, *Eridanus, Hendecasyllabi*). Second n'a rien retenu, comme je l'ai dit, de la veine conjugale pontanienne, au contraire de Macrin.

[34] A propos des considérations de Pontano sur l'écriture poétique, qu'il exprime dans l'*Actius*, voir M. Deramaix, Excellentia *et* Admiratio *dans l'*Actius *de Giovanni Pontano: une poétique et une esthétique de la perfection*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», 1991 (1987), pp. 171-212.

[35] Voir Galand-Hallyn, *La bête à deux dos*, et l'introduction aux *Basia.*

At Cytherea, natans niveis per nubila cycnis,
Ingentis terrae coepit obire globum.
Triptolemique modo, fecundis oscula glebis
Sparsit, et ignotos ter dedit ore sonos.
Inde seges felix nata est mortalibus aegris,
Inde medela meis unica nata malis.
Salvete aeternum, miserae moderamina flammae,
Humida de gelidis Basia nata rosis.
En ego sum, vestri quo Vate canentur honores,
Nota Medusaei dum iuga montis erunt,
Et memor Aeneadum, stirpisque disertus amatae,
Mollia Romulidum verba loquetur Amor.

Dans ce poème programmatique, Second s'est livré à une contamination-émulation virtuose – peut-être un peu trop – de plusieurs sources, mais l'idée initiale lui est certainement venue d'une épigramme (*Eridanus*, 1, 39) où Pontano, entrant lui-même dans une sorte de 'chaîne' intertextuelle, avait proposé une autre étiologie, celle des roses rouges:

De Venere et rosis

Pectebat Cytherea comas madidumque capillum
Siccabat; Charites carmina lecta canunt,
Ad cantum satyri properant, ad carmina nymphae;
Carmina de tacitis saepibus hausta bibunt.
Hinc aliquis petulans ausus prodire Dionen
Intuitur, docta dum linit ora manu:
Erubuit pudibunda ruborque per ora cucurrit,
Occupat et teneras purpura grata genas,
Mox interque rosas interque roseta refugit,
Delitet et molles spirat ab ore crocos.
Dum spirat funditque crocos, dum purpura fulget,
Concipit afflatus daedala terra deae;
Hinc et purpureum flores traxere colorem,
Quaeque prius candor, purpura facta rosa est.
Has legite, his tenerae crines ornate, puellae,
Paestano niteat lucida rore coma,
Vere rosas, aestate rosas diffundite, divae,
Spirent templa rosas, ipsae et olete rosas.

Un article de Politien dans la première Centurie de ses *Miscellanea* avait exhumé, en 1483, une explication symbolique et mythologique de la couleur rouge des roses: il s'appuyait sur un *diègèma* tiré des *Progymnasmata* du rhéteur grec Aphtonius. On pouvait y lire que les roses, jadis blanches, avaient été teintes de pourpre par le sang de Vénus qui s'était déchiré les jambes aux épines des rosiers en voulant secourir son bien-aimé Adonis, attaqué par un sanglier. Cette version érudite (et contée en langue grecque) du mythe de Vénus et Adonis venait rajeunir et supplanter l'anecdote ovidienne de la naissance des anémones, issues du sang d'Adonis.[36] L'anecdote connut un très grand succès en Italie et en Europe, et maints poètes s'en inspirèrent, en latin et en vernaculaire.[37] Tito Vespasiano Strozzi rendit même un hommage explicite à Politien dans une élégie où il brode sur le récit d'Aphtonius. Marot, Aneau, plus tard Ronsard exploitèrent le thème.[38] Jean Second a certainement voulu entrer à son tour dans cette charmante compétition. Pour se distinguer des autres poètes, il a choisi de dévier du thème de la couleur des roses, pour dépeindre, dans un contexte toujours lié à celui des Amours de Vénus et Adonis, la révélation du baiser aux mortels. Pontano avait imaginé que Vénus surprise à sa toilette par un satyre (comme Diane par Actéon), rouge de honte, s'était cachée dans un buisson de roses blanches et de son haleine parfumée avait fécondé la terre, transmettant aux fleurs sa rougeur pudique. Second, comme de coutume, complique le texte de Pontano et greffe sur sa structure de base d'autres intertextes: il replace l'anecdote dans la lignée du mythe d'Adonis, tout en s'inspirant du livre I de l'*Enéide* où Vénus, qui veut susciter l'amour de Didon

[36] Ovide, *Métamorphoses,* 10, 735-737.

[37] Voir J.-L. Charlet, *L'Etna, la rose et le sang. Critique textuelle et symbolisme dans le* De Raptu Proserpinae *de Claudien*, «Invigilata Lucernis», 9 (1987), pp. 25-44; P. Galand-Hallyn, *"Pourquoi les roses sont rouges" ou la couleur du mythe, d'Aphtonius à Ronsard*, in *Les fruits de la saison, Mélanges offerts à André Gendre*, éd. P. Terrier, L. Petris et M.-J. Liengme Bessire, Genève, Droz, 2000, pp. 153-66, et B. Czapla, *Die Enstehung von Kuss und roter Rose* (qui ne mentionne pas la transmission d'Aphtonius par Politien et Strozzi. Barthélemy Aneau, *Picta Poesis,* Lyon, Macé Bonhomme, 1552 (p. 101) publiera à son tour un emblème intitulé *Defloratio*, où il rattache le mythe des roses rouges à la défloration des vierges.

[38] Galand-Hallyn, *"Pourquoi les roses sont rouges"*.

pour Enée, enlève Ascagne dans les hauteurs de Cythère et lui substitue Cupidon. Dans le *Basium* 1, Vénus berçant Ascagne à Cythère, troublée par sa beauté, projette sur lui son ancienne passion pour Adonis. Toutefois, pour préserver son petit-fils de ses pensées incestueuses (le motif de l'inceste a peut-être été suggéré à Second par le contexte du mythe d'Adonis, lui-même fruit de l'inceste de Myrrha avec son père),[39] elle reporte son désir de baisers sur les roses qu'elle féconde de son haleine, comme chez Pontano, et qui donnent naissance à des baisers parfumés – la question de la couleur des fleurs est donc escamotée en route. L'épigramme pontanienne s'achevait sur une 'morale', où le poète encourageait les jeunes filles à exploiter avec reconnaissance l''invention' de la déesse, en parant leurs cheveux comme en ornant les temples. Second va amplifier et déplacer le thème du don divin, en l'articulant à un autre mythème, emprunté à la légende de Triptolème, dépêché par Cérès pour ensemencer la terre du haut d'un char volant,[40] et contaminé avec l'image de Zéphyr fécondant la terre printanière chez Claudien.[41] Vénus, du haut de son propre char attelé de cygnes (que décrit Ovide dans son récit de la mort d'Adonis, *Mét.*, 10, 708-709), répand une moisson de baisers dans le monde, pour la consolation des hommes et pour la plus grande gloire de Second qui, nourri de l'héritage latin (des «Enéades», des «Romulides»), se fera leur chantre particulier[42].

Il y a, dans cette accumulation de souvenirs plutôt scolaires, accrochés en grappes autour de la trame très classique de l'épigramme pontanienne, elle-même au contraire épurée et délicatement alexandrine, quelque chose de juvénile, d'un peu potache même. L'humaniste Jules-César Scaliger y a été sensible, sans doute, quand il s'est moqué de ce premier *Baiser* dans deux poèmes de ses *Epigrammata nova* de 1533.[43]

[39] A l'époque de Second, le motif des amours incestueuses de Vénus et de Cupidon connaît un certain succès, comme dans l'humoristique allégorie de la fertilité de Lorenzo Lotto, où un Cupidon salace et réjoui urine sur sa divine mère (*Vénus et Cupidon*, c. 1540, New York, Metropolitan Museum of Art) ou dans le tableau d'Agnolo Bronzino intitulé *Vénus, Cupidon, la Folie et le Temps* (c. 1545, Londres, National Gallery of Art).

[40] Ovide, *Métamorphoses*, 5, 642-661.

[41] Claudien, *De Raptu Proserpinae*, 2, 71-100.

[42] Les deux derniers vers paraphrasent Tibulle, 1, 1, 1-2.

[43] Guépin, *De Kunst van Janus Secundus*, pp. 499; 548-49.

Mais Second s'amuse ouvertement et il défie gentiment Pontano (et les autres chantres des roses), en opposant à sa Vénus étrangement pudique une Vénus plutôt caricaturale, incestueuse, débordant de sensualité mal contenue et laissant déferler sur la terre, comme Second lui-même, une avalanche de baisers mouillés, accompagnés, de surcroît, par leur bruit caractéristique encore inconnu des humains: «et ignotos ter dedit ore sonos» (v. 13)!

Cette seule pièce introductive, où l'on retrouve à la fois le goût d'une érudition assez ostentatoire, mais aussi une réelle maîtrise de l'*inventio* ingénieuse, un sens de l'image expressive et un humour qui se défie des topiques un peu usés, suffirait à montrer à la fois la dette de Second envers Pontano et son désir de se démarquer de la veine catulliano-alexandrine qui faisait fureur en France. Tout comme sa construction d'un recueil fragmentaire, non narratif, aux registres hétérogènes, son usage de l'intertexte – dans le *Basium* 1 son détournement du mythe des roses rouges au profit d'un mythe personnel de la rose-baiser – révèle une reconsidération originale des *topoi* érotiques élégiaques ou néo-platoniciens, dont il n'accepte ni la mièvrerie ni la sublimation, mais qu'il réutilise à sa manière pour dire ses plaisirs, ses inquiétudes, sa fascination pour la problématique union des corps et des âmes.

Alfonso Ingegno

MITO, SIMBOLO, MISTICA. UN EPISODIO DI RIMITIZZAZIONE NELLA FIRENZE DEL '400

Nell'*Arbeit der mithos*, Hans Blumenberg si rifa come è noto alle celebri ricerche di Hans Jonas sullo gnosticismo ed in particolare alla ricostruzione di quello che sarebbe il 'mito fondamentale' dello gnosticismo stesso. Una ricostruzione, ricorda Blumenberg, che doveva trovare conferma in successivi ritrovamenti e ricerche. Attraverso di essa, Blumenberg ritiene di aver trovato una chiave di lettura determinante per comprendere la reazione cristiana – in particolare quella, decisiva, di Agostino – ad ogni forma di dualismo religioso cosmico, ad ogni elaborazione in senso mitico del cristianesimo stesso.[1]

Scrive Blumenberg in proposito nella *Legittimità dell'eta moderna*:

> La formula stoica secondo la quale il mondo sarebbe stato creato per l'uomo è ampiamente accolta dalla Patristica e fa dimenticare che ci si era aspettati la salvezza dell'uomo precisamente dalla distruzione del cosmo. Il concetto della provvidenza, per quanto estraneo al mondo delle concezioni bibliche, viene assimilato come patrimonio teologico e trasformato in un elemento antignostico essenziale. Ma nell'esito di questa evoluzione la questione dell'origine del male nel mondo viene posta con rinnovata attualità e al tempo stesso viene privata delle possibilità di soluzione tradizionali. Il dio creatore biblico era stato innalzato al rango di essere onnipotente e l'eliminazione della gnosi richiese la soppressione dualistica della materia e la sua inclusione nell'unità della creazione dal nulla.[2]

[1] H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1991; ed. orig. 1979; cfr. in particolare parte II, capp. VI e VII. Cfr. H. Jonas, *Gnosis und sptantiker Geist*, II, part. cap. I, *Von der Mythologie zur mystichen Philosophie*, Göttingen, 1954 (1934[1]).

[2] H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1999 (edd. originali 1966; 1974 riveduta e ampliata), p. 67. Ho ripreso talora alla lettera alcune sue felici formulazioni.

Con Agostino non ci si trovava più di fronte al conflitto tra un Dio creatore ed un Dio salvatore, ad un principio del bene ed un principio del male in lotta tra loro; l'eredità incancellabile del peccato originale faceva sì che ogni sorgente del male venisse ricondotta agli uomini, eredità che faceva di essi, pur non privati del loro libero arbitrio, una *massa vitiata*, mentre il dio unico e creatore veniva assolto da ogni responsabilità. Per tale via, la cosmologia perdeva il ruolo centrale che conservava nel mito gnostico, si distaccava quindi dal processo che aveva svolto nel processo della salvezza e veniva confinata nello spazio angusto di una *curiositas* che Agostino legittimava solo entro limiti che non travalicassero i confini segnati dalla celebre, e pur essa non destituita di ambiguità, distinzione tra l'*uti* e il *frui* nei confronti dei beni di un mondo restituito al suo ordine.[3]

La libertà dell'uomo è dunque vista in Agostino in funzione di un rovesciamento teologico che ha immediate conseguenze cosmologiche: esso elabora il concetto di una creazione dal nulla ed alla domanda sul perché Dio abbia creato si risponde con il semplice ricorso ad una volontà tanto assoluta quanto indecifrabile: *quia voluit*. L'Agostino delle opere tarde, in particolare del *De libero arbitrio*, diviene così per il tardo medioevo l'autorità che, attraverso l'elaborazione del concetto di peccato originale e di quello della predestinazione, trasmette una unione problematica tra il dio creatore biblico, implicato nella storia con tutta la sua affettività, ed il dio salvatore; unione problematica che manifesta le sue difficoltà già in Anselmo, nel grande *Cur deus homo* (1098).[4] Anselmo riprende un pensiero di Agostino, che Dio avesse creato l'uomo per completare i cori celesti decimati dalla ribellione degli angeli e cerca in tal modo attraverso questo aperto ricorso al mito di conciliare l'autosufficienza divina con il fatto che la redenzione dell'uomo fosse diventata necessaria per dio stesso: si trattava di evitare il rischio che lo scopo dell'intera creazione restasse irrealizzato dal momento che tutti gli uomini avevano perduto il diritto di un loro riscatto. Se dunque Dio

[3] Cfr. su questo punto la magistrale analisi di J. Le Brun, *Le pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002, pp. 65-88 e *ivi* la polemica con H. de Lubac a proposito di Giansenio.

[4] Cfr. Anselme De Canterbury, *Pourquoi Dieu s'est fait homme*, testo, introduzione e note di R. Roques, Paris, Edit. du Cerf, 1963.

nella sua gloria non necessita di nulla, si cerca di rendere funzionale la creazione dell'uomo a questa stessa gloria, «che funge allora come somma degli scopi del mondo e dell'uomo e diviene non solo la astratta formulazione della figura mitica cui si è dato luogo ma prefigura l'incontro e l'adeguamento all'idea del divino come autoriflessività», come pensiero che può avere solo se stesso come suo unico oggetto, quale si affaccerà nel pensiero medievale attraverso Aristotele. Se la volontà divina pensa all'uomo, lo fa allora subordinandolo a sé e limitando la formula stoica per cui il mondo è stato creato per noi: Dio ha prodotto il mondo per quelli che sono stati eletti da lui e che saranno colmati della sua gloria. Se il creatore non ha altro fine al di fuori della manifestazione della propria potenza, l'uomo è escluso dalla determinazione del significato del mondo e ci si avvicina nella spiegazione della creazione a quelle formule puramente volontaristiche che di fatto finivano per annullare la domanda stessa. Per questa via l'intero problema risultava essere di competenza esclusiva della teologia e le tesi che venivano avanzate conservavano la loro validità solo a partire dalla premessa della fede e dalla garanzia che veniva offerta dalla rivelazione. Sicuro e degno di fiducia è solo il dio della salvezza che autolimitatosi nella sua *potentia ordinata* vuole la nostra fiducia tramite la predestinazione mentre la liberazione dal cosmo non è più un'offerta aperta a tutti gli uomini e garantita con il possesso della conoscenza.

La difficoltà di conciliare un dio che è volontà assoluta e libera con il dio salvatore sfocia dunque nella distinzione tra *potentia absoluta* e *potentia ordinata*. Sulla base della seconda egli ha creato il mondo in cui viviamo e le leggi che governano la *machina mundi*. Ma la *potentia absoluta* sussiste ovviamente intatta in dio e sulla base di essa come egli poteva creare altri mondi, al limite infiniti, ed altre leggi che li governassero, così avrebbe potuto interrompere quando vuole quelle che ha messo in atto non solo attraverso l'esempio limite del miracolo. Tale distinzione tra le due potenze, quasi sempre confusa con la soluzione stessa del rapporto tra onnipotenza e creazione, conduce gradualmente all'introduzione di un senso di radicale contingenza che investe non solo la necessità delle leggi fisiche ma il rapporto dell'uomo con i suoi strumenti di conoscenza e in ultima analisi la sua relazione con dio stesso. La messa in discussione di una pur relativa autonomia delle

cause seconde pone in crisi non solo gli edifici strutturati ontologicamente secondo piani distinti e correlati della grande Scolastica ma porta con sé il venir meno della certezza che la conoscenza umana poggi su basi certe. L'*adaequatio rei et intellectus*, la rispondenza dell'organo alla sua funzione cessano di essere il segno inevitabile di quella perfezione della creazione vincolata a fini razionalmente trasparenti per l'uomo. Si aggiunga che nel quadro di tale radicale contingenza, nell'oscurità in cui viviamo nei confronti di una volontà non solo libera ma insondabile, il dono della grazia in quanto per definizione gratuito lascia 1'uomo in una situazione di dubbio ed incertezza che completa sul piano teologico quanto si è sin qui detto. Se la creazione ed il destino individuale dell'uomo sono atti liberi di Dio, la salvezza rischia di pervenire all'uomo per vie che non solo eludono la sua conoscenza ma il valore della sua azione agli occhi della divinità (viene in mente la concezione della grazia in Lutero, che giungeva per così dire dall'esterno, quasi per un'azione a distanza).

Il risultato ultimo di questo stato di cose fu quello di eliminare del tutto la correlazione tra creazione ed incarnazione, recuperando nei fatti, secondo Blumenberg il dualismo gnostico. Nella dottrina di Duns Scotus dell'assoluta predestinazione *ab aeterno* del Cristo, la formula del simbolo niceno secondo cui Dio si è fatto uomo *propter nos homines* si trasforma in quella *propter se ipsum*. La storia dell'uomo diviene indifferente per l'atto di volontà divina e la grazia ne è un effetto secondario. Non occorre qui ripercorrere la soluzione data da Scoto al problema di conciliare l'autosufficienza ed autoriflessività del dio aristotelico con il fatto che l'interesse divino per l'uomo restasse vincolante sul piano della rivelazione. Decisiva appare piuttosto la conseguenza teologica che ne traeva il nominalismo a partire da Occam. L'universale *ante rem*, ripetibile e ripetuto a piacere, ha un senso se l'universo si presenta come una somma finita di possibilità ma nel nominalismo la negazione degli universali e l'affermazione della posteriorità del concetto rispetto alla realtà fanno sì che la creazione non possa essere legata ad un modello preesistente. Essa diviene il prodotto di una volontà infondata e che fonda tutto, l'opera di un dio che sceglie o rifiuta senza rendere conto dei criteri della sua volontà. Molto di ciò che potrebbe creare non lo vuole creare e questo distingue l'origine del mondo da un processo di causalità

naturale in cui è sempre posta la totalità degli effetti possibili. L'assurdità dell'interpretazione dell'individuale come ripetizione di un universale esclude dunque per Occam che Dio limiti la propria potenza attraverso la creazione: ciò che vi è di identico in altre creature permetterebbe solo imitazione e ripetizione, non creazione. La gratuità di quest'ultima impedisce di avanzare la pretesa di una sua conformità alle necessità della ragione. Il ponte che la logica medievale aveva elevato tra metafisica e teologia, secondo le tesi di Vignaux, viene così spezzandosi.[5] L'onnipotenza divina non consente di applicare il principio di economia alle questioni metafisiche classiche: ciò che è dato non è mai il massimo del possibile e tale principio aiuta a comprendere non un ordine fisso in natura ma un ordine che è solo supposto dall'uomo, dal momento che dio può fare con più mezzi ciò che potrebbe attuare con semplicità.

La contraddizione fondamentale tra creazione ed intercessione della grazia, torna a riprodursi ed elimina i motivi per cui Dio avrebbe dovuto scegliere la natura umana come vincolante per la propria manifestazione.

Siamo così giunti alla tesi centrale che Blumenberg trae dalla crisi del pensiero medievale e dal suo assolutismo teologico, quale preambolo necessario per comprendere l'età moderna come risposta a tale assolutismo.

La filosofia, secondo un apparente paradosso, poté acquisire una sua autonomia proprio nel rinnovamento della premessa gnostica per cui il dio dell'onnipotenza e quello della salvezza non erano più comprensibili per la ragione come un unico ed identico Dio. Il *deus absconditus* ed il *deus revelatus* non erano più riferibili l'uno all'altro a partire dal suo interesse per l'uomo. Il ruolo del filosofo poteva allora essere definito dalla riduzione del grado di certezza se l'onnipotenza divina non poteva addossarsi alcuna limitazione che favorisse l'uomo, cancellando il suo primato cosmico. Il dio che nella teodicea di Agostino lasciava all'uomo tutto l'onere per i mali del mondo e celava la sua giustificazione nella decisione irrazionale della grazia non era più un possibile punto di riferimento della nostra volontà ma lasciava all'uomo solo l'alternativa della sua autoaffermazione naturale e razionale.

[5] P. Vignaux, *Il pensiero nel medioevo*, Brescia, La Scuola, 1943, rist. Bari, Laterza, 1990.

Per Blumenberg, nel radicalizzarsi di tale assolutismo teologico si crea dunque uno spazio per una razionalità umana non garantita ma cosciente dei propri limiti e d'altra parte anche la sola a lui consentita. All'ideale aristotelico della scienza si sostituisce una pretesa inferiore di verità, di cui è paradigma il modello, in realtà già tolemaico, della scienza astronomica che rinuncia a determinare la verità dei movimenti celesti e si appaga di una ricostruzione ipotetica che possa rendere conto in modo certo delle apparenze, secondo il celebre motto «salvare i fenomeni». È ovvio che di fronte a questo processo la mossa decisiva sia stata per Blumenberg quella compiuta da Cartesio. Questi rovesciava il significato delle discussioni della tarda scolastica circa la possibilità di un dio che mi inganni rappresentandomi l'inesistente o ponendomi di fronte all'impossibilità di distinguere tra la sua causalità immediata e quella esercitata dalle cause seconde. Il dubbio radicale cartesiano che io venga ingannato è l'esperimento mentale che trova nella possibilità di sospendere il giudizio, prima ancora che nella certezza del *cogito*, un punto di partenza inattaccabile, ribaltando la trascendenza assoluta in immanenza assoluta. Egli si poneva così in una posizione specularmente opposta a quella di Lutero che vedeva appunto la pretesa autoaffermazione dell'uomo coincidere con l'autodivinizzazione di questi in funzione antidivina.

2. Non è possibile qui discutere dei presupposti metodologici né delle fonti storiografiche che ispirano l'opera di Blumenberg; ci interessa qui il rapporto che egli istituisce tra mito e *logos*, di cui ci serviamo in questo lavoro in relazione alla possibilità che il mito rinasca all'interno del *logos*. Alcune osservazioni particolari mi sembrano tuttavia indispensabili ai fini del nostro discorso, in relazione ai termini in cui l'autore pone il superamento del dualismo medievale.

È comprensibile che nella *Genesi del mondo copernicano*[6] egli veda in Pico e soprattutto, ovviamente, in Copernico, due momenti pur di differente rilievo nella liberazione dell'uomo da un cosmo che non

[6] H. Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, parte II, capp. 1-6, parte III, cap. 4. Notevoli per l'epoca le pagine su G.J. Retico.

sembrava più offrirgli alcuna via d'uscita. Pico è colui che libera l'uomo da una posizione fissa nell'universo, che gli assegna una centralità solo ideale. Più che riaprire il problema della libertà dell'uomo, aggiungeremmo noi, egli sembra operare nel senso di un rinnovamento del legame cruciale tra metafisica e teologia e su questo punto dovremo ritornare. Soprattutto, Blumenberg vede in Copernico colui che nella lettera dedicatoria a Paolo III del *De revolutionibus* riafferma che il mondo è stato fatto per l'uomo, dando origine ad un nuovo, diverso antropocentrismo, legato all'idea che vi è un accesso alla verità che è stato riservato all'uomo.[7] Il riferimento, d'altra parte corretto, a Pico e Copernico, suggerisce, come si accennava, alcune osservazioni. Nella ricostruzione del tentativo progressivo di rendere autonoma la ragione umana nei confronti dello strapotere divino, di sottrarre tale ragione a quella mancanza di certezza che investendo il cosmo rendeva problematico il rapporto dell'uomo con Dio, Blumenberg sembra sottovalutare il ruolo che può aver assunto in tale processo l'Umanesimo, da lui confinato secondo una tradizione mai spenta in una sfera estranea alla filosofia. L'Umanesimo, che uso qui in un'accezione puntuale e non generica, è stato spesso posto in relazione con la crisi della Scolastica e dei suoi sistemi e contrapposto alla decadenza dell'aristotelismo; di fatto, nei suoi momenti più avanzati, ed il pensiero va soprattutto all'opera di Valla, ci si trova di fronte ad una riforma globale del sapere che rifiuta la Scolastica nei suoi fondamenti aristotelici in nome della rivendicazione di uno spazio aperto alla ragione che crede di poter riformulare i problemi etici e teologici più importanti grazie ai nuovi strumenti di cui dispone. Assegnare un significato puramente retorico a tale razionalismo, che in Valla sembra più capovolgere che secolarizzare alcuni valori, significa lasciare nell'ombra gli sviluppi decisivi che avrà in campo religioso (basti pensare alla personalità di Erasmo) ma non solo in esso. Il programma di revisione del testo della *Vulgata* da parte di Valla non può evidentemente essere confinato in un ambito

[7] N. Copernico, *De revolutionibus orbium caelestium. La costituzione generale dell'universo*, a cura di A. Koyré, Torino, Einaudi, 1975, p. 16: «[…] machina mundi, qui propter nos ab optimo et regolarissimo omnium opifice conditus esset». Si noti il contrasto tra la 'certezza' di Cartesio, all'origine della sua cosmogonia, e la 'verità' di Copernico.

che interpreti la nuova filologia come segno di una nuova più agguerrita erudizione storico-linguistica. In secondo luogo, ed è questo il tema che ora più ci interessa, viene sottovalutato per non dire taciuto il tentativo, pur molto diverso, che fu del neoplatonismo fiorentino, di operare nei confronti della Scolastica una sorta di rimitizzazione del cristianesimo che non per nulla venne sviluppandosi come un ripensamento del significato stesso della rivelazione cristiana. Lo sbocco esoterico di tale sapere mi sembra dare ragione a quegli studiosi che sostengono la tesi secondo cui, in Italia, dopo il fallimento del programma di Valla, in un clima mutato, si apre una nuova stagione, aperta ad una filosofia diversa, che incide anche sui caratteri della stessa filologia tardo quattrocentesca.[8] Un rapido riesame di tale esoterismo viene qui sviluppato come fenomeno destinato ad incidere sulla cultura rinascimentale ed oltre, sino ai nostri giorni, anche come reazione ai modi salienti in cui presero corpo, attraverso la scienza, i processi analizzati da Blumenberg. L'interrogativo immediato che ci si pone riguarda dunque la sopravvivenza del dualismo gnostico ed il tentativo di superarlo mediante un ripensamento del rapporto tra uomo e cosmo nella forma di una rimitizzazione.

3. Prima di affrontare quest'ultimo tema, credo necessario, in relazione all'opera di Pico, rifarsi al tentativo di rimitizzazione della legge operato dalla Cabala nel Medioevo nei confronti del carattere sempre più rigido che aveva assunto storicamente il monoteismo ebraico. Gli studi che Gerschom Scholem ha dedicato alla mistica ebraica hanno illustrato come, all'interno di un monoteismo che aveva accantonato il problema del male ed aveva introdotto la creazione dal nulla in funzione del rifiuto del mito, si sia operato il tentativo della Cabala di dar luogo ad una ricostruzione per certi aspetti sconcertante della stessa vita intima del divino. La Cabala rivendica il suo carattere di rivelazione trasmessasi oralmente attraverso i secoli ed opera, pur nel riconoscimento formale dell'autorità del testo sacro, una reinterpretazione di esso che costituisce il veicolo

[8] C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana,* Torino, Einaudi, 1967, pp. 154-61 e, pur nella diversità dei rilievi, R. Fubini, *L'umanesimo italiano e i suoi storici*, Milano, Angeli, 2001, pp. 45 sgg.

per la sua trasformazione in corpo mistico. «Accade così – afferma Scholem – che al centro della cabala, tradizione che trasmette la verità sovrarazionale della Legge, si trovi un mito dell'unità divina come unione delle forze primordiali di tutto l'essere accanto ad un mito della *torah* come simbolo infinito in cui tutti i nomi e tutte le immagini alludono al processo con cui si comunica Dio. La visione gnostica del mondo ricompare come interpretazione teosofica del monoteismo ebraico e si afferma all'interno di esso come suo mistero più autentico».[9]

Non si può certo approfondire qui il rapporto della cabala con lo gnosticismo, rapporto affrontato con estrema cautela dallo stesso Scholem per la sua difficoltà, ma egli pur riconosce come le immagini mistiche gnostiche lasciassero in eredità alla cabala la possibilità di recuperare l'ordine mitico che si presupponeva come sottostante alla Legge.

In generale, tutte le speculazioni cabalistiche si riferiscono alla sfera delle emanazioni divine o *sefiroth*, attraverso le quali si dispiega la forza creatrice del dio, sfera che viene descritta mediante il linguaggio del simbolo. Ci troviamo di fronte alla stessa vita del divino che si rispecchia nella creazione senza che questa non si distacchi mai da essa ma costituisca piuttosto quella rivelazione di tale vita che attinge ad una radice nascosta non affiorante neppure nei simboli e che prende il nome dell'*En – soph*, dell'infinito. Uscendo dalla sua segretezza, dal suo abisso inaccessibile, Dio appare nel tronco e nei rami dell'albero cosmogonico, l'albero appunto delle dieci *sefiroth* o vesti del divino, per espandersi in sfere sempre più ampie secondo gli archetipi di tutto l'essere che esso contiene. D'altra parte, se il mondo dispiega l'unità divina, a loro volta i mondi visibili della creazione ripetono la struttura interna del Dio, la sua essenza che è la sola che possa contenere il nulla ed il male stesso. Nel libro dello *Zohar* il nulla è concepito come la prima delle emanazioni divine alla quale succede un punto originario che è visto come il seme cosmico primordiale immesso nel grembo della terza potenza divina, o madre superiore.

[9] G. Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 128 sgg., ma anche dello stesso autore, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Milano, Adelphi, 1998, oltre naturalmente a Id., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Quest'ultima, una volta fecondata, è destinata a generare le altre sette potenze archetipe della creazione ma anche i 'giorni originari' del divenire intradivino esposto nel *Genesi*. L'ultima delle *sefiroth*, la *shekhinah*, è costituita da un principio femminile che ha un carattere ricettivo ma è nello stesso tempo ambivalente dal momento che riflette la giustizia divina ma è legata tanto all'origine del male e al carattere distruttivo del peccato umano quanto al potere che ne consegue di forze demoniache e della magia. Adamo con il suo peccato, contemplando cioè solo l'ultima delle dieci *sefiroth*, ha infatti lacerato la loro unità separando l'albero della vita dall'albero della conoscenza, la vita dalla morte. La meta finale viene così ad essere costituita dalla riunificazione di dio con l'ultima delle *sefiroth*, con il principio femminile ambivalente sgorgato dal seno divino e tale meta viene allora ad indicare il senso della redenzione, la restituzione del mondo originario dell'uomo puro, dell'*adam kadmon*, che coincideva con il dio che si rivela nelle sue potenze.

Nella Bibbia i cabalisti ritrovano dunque la rappresentazione simbolica del processo della vita divina, *torah* orale e *torah* scritta si integrano a vicenda e l'una non è comprensibile senza l'altra: la creazione che si rispecchia nei mondi extra-divini non è infatti diversa dalla rivelazione che si manifesta quale espressione scritta del linguaggio divino. Ci troviamo dunque di fronte a due tipi diversi di simbolismo che sulla base del presupposto del loro inevitabile accordo potevano sollevare alcune difficoltà. In ogni caso il linguaggio divino appare articolato nelle lettere della Scrittura, che costituendo i nomi di dio danno luogo ad un senso non traducibile razionalmente o non traducibile in modo esauriente. La *Torah* viene dunque a costituire i nomi di dio ed alla fine costituisce un unico nome di esso, si presenta come un unico organismo e rappresenta l'infinita ricchezza di significato della parola divina.

4. Ci si chiedeva se i tentativi filosofici di Ficino e di Pico, pur nella loro evidente diversità, non si costituiscano come un riscatto dell'uomo nei confronti di ogni forma di determinismo cosmologico non meno che come risposta alla frattura tra teologia e metafisica cui era giunta la riflessione filosofica, segnatamente nel nominalismo. Di fronte alle con-

clusioni del discorso di Blumenberg, che interpretava tale processo come il tentativo fallito di eliminare il substrato mitologico dualistico sotteso allo gnosticismo, ci si chiedeva allora se in Ficino e Pico non ci si trovi di fronte a forme di apologetica del cristianesimo che tentano di ribaltare tale processo muovendosi appunto nella direzione di una rimitizzazione del cristianesimo stesso.

Rifacendosi al tardo platonismo, in particolare a Plotino e Proclo, Ficino crede di poter ricostituire una verità originaria che avrebbe i segni di una autentica rivelazione e si configurerebbe come un presentimento (sia pure segreto e riservato ad una minoranza di sapienti) delle verità contenute nei misteri del cristianesimo. Viene così a delinearsi una tradizione ininterrotta di *prisca theologia* che culmina fondamentalmente prima in Platone, ancora depositario attraverso i miti di questa sapienza arcaica, e poi in Plotino, senza dimenticare l'anello essenziale di ogni teologia mistica, le opere dello Ps. Dionigi. Il punto d'unione tra *prisca theologia* e verità cristiana sarebbe fissato dal fatto che entrambe tramandano in forma simbolica i misteri più alti cui l'uomo possa avvicinarsi entro i limiti della sua condizione. Il confine tra teologia e filosofia tende così a sfumare se filosofo è appunto colui che accostandosi a tali misteri nella loro espressione simbolica sa sceverare il contenuto esoterico celato nei miti e cogliere attraverso di essi la trama segreta dell'essere, quella serie di partecipazioni e somiglianze che fanno del mondo sensibile, vivente ed animato, ciò che può ricollegarci al mondo intelligibile.

Da quest'ultimo l'anima umana non si è mai integralmente staccata e su questa base si apre la strada per un ritorno alle sue origini, per un'unione con il divino che per la stessa duplice natura dell'anima può capovolgersi nel suo contrario e determinarne la dipendenza dal corporeo. L'anima razionale gode infatti di un preciso privilegio cosmico, si pone al confine tra ciò che è eterno e temporale e ciò la predispone tanto ad un ritorno alla sua origine quanto ad un dominio sul creato; tuttavia, il fatto che l'uomo sia costituito di anima e corpo presenta sempre la possibilità che le potenze cosmiche agenti su di lui lo irretiscano nella trama di questo universo vivente, facciano leva sulle sue inclinazioni e facoltà inferiori per sottometterlo al mondo della materia e dell'informe.

Ficino non pone in primo piano la polemica con la Scolastica, ricorre anzi spesso all'autorità di S. Tommaso,[10] ma insiste piuttosto sulla possibilità che la riscoperta di tale antica, ininterrotta tradizione di sapere a lungo occultata nel tempo ci consenta di rispondere con efficacia alle insidie provenienti dall'averroismo, dall'alessandrismo e da ultimo dal non meno pericoloso epicureismo (al cui insegnamento non era stato insensibile da giovane). Tuttavia, se attraverso l'antichità non è andato perduto quel sapere in cui è possibile ritrovare la traccia di una autentica rivelazione, se tale sapere si è avvicinato al valore recondito dei misteri cristiani, appare difficile conciliare la struttura dogmatica che ha fissati in modo inalterabile tali misteri con la visione di un universo che torna ad inserirsi potenzialmente, per il suo stesso rapporto organico con l'uomo, nel processo della salvezza. È possibile certo postulare che dottrine arcane, non prive di un'assistenza superiore, abbiano prefigurato in maniera simbolica il contenuto dei misteri cristiani, a cominciare dall'unità e trinità del divino e dalla incarnazione del Verbo.[11] Ma è appunto in quella centralità cosmica cui si alludeva e che alimenta tutto il discorso di Ficino sull'anima razionale, che si annida l'insidia più pericolosa per lui; la visione di un universo che torna a farsi strumento di salvezza o di perdizione non conosce vicenda temporale che non sia quella del ripetersi di differenti cicli cosmici, nel loro perenne ritorno, non inficiato dalle variazioni pur presenti in esso. È su questa base che Ficino – sia teorizzando la possibilità della profezia quanto quella di un dominio dello spirito sul corporeo, dell'anima razionale sulle sfere celesti e sulla natura in genere – finisce inevitabilmente per restituire autorità alle varie forme di magia che ermetismo e neoplatonismo gli suggerivano su un piano operativo così come al loro supporto indispensabile costituito dall'astrologia. Magia ed astrologia assumevano di volta in volta il carattere di una possibile purificazione ed elevazione dell'anima o quello del rischio di una ricaduta segnata dal determinismo dei cieli. Al contrario, com'è ovvio, la tradizione cristiana si oppone per definizione a tali elementi atemporali, presuppone come

[10] Cfr. P.O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Sansoni, 1953.

[11] Cfr. qui n. 20.

determinante un elemento storico unico ed irripetibile, quell'incarnazione del Verbo che segna un prima ed un poi assoluti nella storia dell'uomo, illuminando con la rivelazione il passato come il futuro di essa. Il cristianesimo aveva preteso di svilupparsi nel tempo non solo in modo autonomo, senza bisogno di attingere ad altre pretese rivelazioni religiose ma anche senza ricorrere all'ausilio di quella cosmologia che era già apparsa agli stoici come provvidenza.[12]

Di tali problemi, delle difficoltà che essi sollevavano Ficino fu a mio avviso perfettamente consapevole. Gli esempi per avvalorare questa tesi che potrebbero essere tratti dalla sua opera sono in questo senso innumerevoli, dal momento che egli mira costantemente ad una serie discutibile di equivalenze ed identificazioni in nome di un dubbio sapere filologico che mira a sovrapporre piuttosto che a distinguere ciò che doveva essere distinto (ribaltando ciò che aveva compiuto in ambito neotestamentario, pochi anni prima, Lorenzo Valla). Basterebbe qui rifarsi alle riserve riguardanti l'accettazione dell'idolatria come si configura nel commento all'*Asclepio*, che Ficino avrebbe certo contraddittoriamente accettate;[13] preferisco tuttavia richiamarmi ad un esempio limite, la sua esposizione dei misteri egizi così come sono trattati da Giamblico,[14] anche per l'eco che ebbe in Pico. La provvidenza divina, scrive Ficino, ha posto Mercurio Trismegisto quale guida degli antichi Egizi così come ha fatto con Mosè per il popolo ebraico; ora i loro misteri rinviano entrambi ad un linguaggio originario, quello della primitiva rivelazione che può risultare a noi in parte incomprensibile ma non per questo è meno ricco di significato e meno operante sul piano pratico ancora oggi. Se sussiste una convergenza tra le due tradizioni, in questo caso è il senso magico di tale convergenza ad essere chiamato in causa, proprio avvalendosi di qualcosa che è ormai perduto per noi nel suo significato ma non nella sua efficacia.

Si parte dal dogma, di per sé inafferrabile per la ragione umana, per cercarne una conferma attraverso il mito ed un sistema di simboli che a

[12] Cfr. M. Pohlenz, *La Stoa*, I, Firenze, La Nuova Italia 1959, pp. 121 e segg.

[13] M. Ficini *Opera Omnia*, rist. an. dell'ediz. di Basilea, Torino, Bottega d'Erasmo, II, pp. 1866-67.

[14] Ficini *Opera Omnia*, II, pp. **00-00**.

loro volta rinviano per la loro origine ad una efficacia pratica. Il mistero pagano può così presentarsi esso stesso come legittimamente inattingibile ma è nello stesso tempo strumento che ci avvicina ad una verità che, come è proprio del simbolo, la copre nel momento stesso in cui viene disvelandola. Si tratta di un punto, quello di un linguaggio che è insieme divino e magico, che troverà corrispondenza nell'opera di Giovanni Pico.

5. Tre libri importanti, diversi tra loro ma pur accomunati dalla tesi di una unità sostanziale del pensiero di Pico, sono apparsi in anni recenti e mi sembrano degni di particolare attenzione. Intendo alludere alle ricerche di Anna De Pace, di Stephane Toussaint e di Pier Cesare Bori.[15] In particolare, le ricerche della De Pace si segnalano per l'ampia documentazione sulla diversità del filone neoplatonico cui si rifà Pico differenziandosi da quello cui attinge Ficino, una diversità che la conduce non solo a rovesciare le interpretazioni tradizionali date alla cosiddetta *Oratio de dignitate hominis*, ma a sostenere che in Pico vi è dall'inizio un richiamo costante ai limiti assegnati all'uomo, corroborati in seguito dai rapporti col Poliziano, qui analizzati con acume e vastità senza precedenti. S. Toussaint accompagna con una vasta introduzione ed un ricco commento l'edizione e la traduzione del *De ente et uno* e tende a dimostrare la continuità e centralità dell'ispirazione cabalistica del Principe della Mirandola lungo tutto l'arco della sua opera proprio a partire dall'analisi del *De ente*. Si aggiunga che non manca di fornire una dettagliata ricostruzione degli interessi per la Cabala nell'Italia del '400, che suscitano ora anche l'attenzione di altri studiosi.[16]

In effetti, nel libro di Toussaint, che già nel titolo sembra avere un significato polemico, la continuità di tale ispirazione è sostenuta a partire

[15] A. De Pace, *La scepsi, il sapere e l'anima. Dissonanze nella cerchia laurenziana*, Milano, LED, 2002; S. Toussaint, *L'Esprit du Quattrocento. Le "De ente et uno" de Pic de la Mirandole*, Paris, Champion, 1995; P.C. Bori, *Pluralità delle vie. Alle origini del 'Discorso sulla dignità umana' di Pico della Mirandola*, Milano, Feltrinelli, 2000. Mi sono servito per il testo dell'*Oratio* dell'edizione curata da F. Bausi, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 2007². Per il testo delle *Conclusiones* ho usato G. Pico Della Mirandola, *Conclusiones nongentae. Le novecento tesi del 1486*, a cura di A. Biondi, Firenze, Olschki, 1995 (D'ora in poi *Conclusiones*).

[16] Cfr. M. Idel, *Cabbalà. Nuove prospettive*, Firenze, Giuntina, 1996.

dall'analisi delle novecento tesi, qui esaminate con grande accuratezza, sino a giungere appunto alla polemica tarda con Ficino nel *De ente et uno*, relativa alla sua grande interpretazione del *Parmenide* platonico (un'interpretazione, quella del dialogo platonico, fonte ancor oggi di radicali dissensi tra storici e filosofi). Ficino, seguendo le orme di Plotino, rispondeva positivamente all'interrogativo se fosse possibile differenziare l'Essere dall'Uno in ambito platonico mentre Pico, fermo come sempre all'idea di una concordia tra Platone ed Aristotele, riteneva che entrambi i due trascendentali dovessero essere affermati e negati nei confronti del primo principio di per sé ineffabile. Questo punto mi sembra alla radice, se non vado errato, dell'interpretazione in senso cabalistico dell'intera opera pichiana da parte di Toussaint, che non si limita a vedere nel *De ente* una semplice adesione alla teologia mistica.

Il terzo libro cui facevo riferimento è quello di Pier Cesare Bori, che ricostruisce con acutezza il debito dell'*Oratio* nei confronti del *Simposio* platonico e propende a vedere nel percorso di Pico l'aspirazione ad una spiritualità che si avvicinerebbe nel tempo alla purezza di quella cristiana. Egli ritiene che ad un certo punto del suo itinerario, pur sempre nel quadro di una visione non dogmatica della vita religiosa (la «pluralità delle vie»), Pico venga privilegiando l'approdo cristiano nei confronti delle aperture ad altri mondi religiosi presenti tanto nell'*Oratio* quanto nelle *Conclusiones*; tra l'*Oratio* e l'*Apologia* Bori giunge anzi sino a parlare di una autentica conversione (un'unità con rottura, si potrebbe ironizzare) sulla base di due lettere indirizzate a Ficino, stese appunto nell'intervallo tra i due scritti, in un momento quindi particolarmente delicato per il Mirandolano, nelle quali mi sembra affiorare una ispirazione di tipo profetico poi perduta.[17]

Mi limiterò qui al tema che più mi interessa e che riguarda il primo Pico e l'emergere nell'*Oratio* e nelle *Conclusiones* di alcuni motivi di primaria importanza. Credo che in questa direzione possa tornare ancora utile il richiamo ad un vecchio saggio di Bruno Nardi, dedicato a Pico e alla «mistica averroistica», che ebbe al suo apparire ed in seguito notevoli consensi.[18] Nelle analisi di alcune *Conclusiones* dedicate ad Averroè e di

[17] Cfr. Bori, *Pluralità delle vie*, p. 37, che cita il testo delle due lettere.

una tra quelle dedicate a Plotino («Felicitas hominis ultima est, cum particularis intellectus noster totali primoque intellectui plene coniungitur»)[19] egli vedeva la possibilità di avvicinare Pico all'averroismo in particolare di matrice sigeriana sul tema della felicità raggiungibile dall'uomo su questa terra, tesi che veniva suffragata anche sulla base di alcune frequentazioni bolognesi del nostro autore. Di fronte al problema della possibilità o meno per l'uomo di conoscere sostanze separate, Averroè parlava della possibile attualizzazione dell'intelletto possibile mediante la luce dell'intelletto agente, entrambi unici ed eterni per l'intero genere umano, sostanze immateriali e separate secondo il commentatore, che per alcuni interpreti avrebbe identificato lo stesso intelletto agente con Dio. Una attualizzazione raggiungibile mediante il possesso di tutti gli intelligibili attraverso l'acquisizione della totalità del sapere, che darebbe luogo alla felicità e perfezione conseguibili su questa terra. Nardi ricorda come la possibilità dell'unione con sostanze separate fosse stata discussa a partire da Alessandro d'Afrodisia e poi lungo tutto il Medioevo ed avesse trovato il consenso, sia pure su un piano puramente filosofico, di Alberto Magno, che non si era limitato a fare sua la tesi averroistica della *copulatio* tra i due intelletti ma aveva teorizzato un grado superiore di perfezione nell'unione con le intelligenze motrici, compresa l'ultima, legittimando una sorta di *deificatio* dell'uomo che gli avrebbe consentito di compiere miracoli e di prevedere il futuro. Il Nardi vedeva nella mistica averroistica, sulla base dell'affermazione aristotelica secondo cui l'intelletto umano non ha natura determinata ma può in potenza divenire tutte le cose, la possibile origine della *dignitas hominis* pichiana, della posizione del tutto eccezionale assegnata all'uomo nell'*Oratio* ma vedeva volgersi l'averroismo di Pico in senso cristiano nell'*Heptaplus*, dopo il processo e la condanna. Nell'*Heptaplus* Pico lasciava ormai ai filosofi l'illustrazione di tale felicità naturale, pur senza negarla, ed al termine di ciascuna delle sette sezioni in cui è divisa l'opera veniva

[18] B. Nardi, *La mistica averroistica e Pico della Mirandola*, ora in *Saggi sull'aristotelismo padovano*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 127-46 (il saggio è del 1949). Per il testo di Sigieri citato più avanti cfr. *Saggi*, p. 138.

[19] *Conclusiones secundum Avenroem*, Numero XLI, 1, 3, 17, 25; *Conclusiones secundum Plotinum*, Numero XV, 7.

contrapponendole la funzione insostituibile della grazia soprannaturale del Cristo, preclusa per definizione ai mezzi umani. Un discutibile nesso tra le due posizioni Nardi credeva di trovarlo nella *Conclusio* teologica in cui Pico affermava che il Cristo si sarebbe incarnato anche senza il peccato originale, interpretando tale posizione come rinvio ad una sua funzione che andasse oltre la semplice opera di redenzione dell'uomo ma riguardasse il suo ruolo nella creazione. La tesi non era certo nuova ed avrà in futuro ancora una storia illustre oltre a non essere mai stata condannata, né nuova era la deduzione che ne traeva il Nardi, propenso a collegarla ad una umanistica deificazione dell'uomo. La difficoltà in cui egli si imbatteva è tuttavia palese: se la copula tra materiale e spirituale, uomo e Dio si realizza secondo la sua interpretazione nelle *Conclusiones*, essa verrebbe ad avere il carattere di una mistica intellettualistica con cui l'uomo si eleverebbe a Dio con le sue forze, mentre nell'*Heptaplus* è proprio questa possibilità che viene negata polemicamente da Pico al filosofo che irride la verità religiosa: se l'incarnazione viene a costituire l'*absoluta consummatio* nei confronti dell'uomo, e il Cristo è il primogenito tra tutte le creature, allora l'incarnazione poggerebbe tanto sul suo carattere di redentore e distributore della grazia, quanto su una sua ipotetica funzione nel creato, legata appunto alla *deificatio* umana.

Maggiore interesse, ai nostri fini, è una tesi di Sigieri di Brabante che il Nardi ricorda con le parole del Nifo:

> […] l'intelletto potenziale è ricettivo al massimo grado fra le sostanze separate. Dunque, se la Prima intelligenza non può essere ricevuta nell'intelletto potenziale, non può esserlo neppure in alcuna delle intelligenze separate. Sicché, se di fatto l'intelletto potenziale non può intendere Dio, ne segue che nessuna delle intelligenze intermedie lo possa intendere.

Vedremo che uso fare di questa dottrina di Sigieri in relazione a Pico.[20]

[20] Il Nardi ricorda che Ficino nel *De christiana religione*, cap. 16, fece propria la tesi dell'incarnazione del Verbo anche se l'uomo non avesse peccato, usando gli argomenti che erano stati di Alessandro di Hales, Alberto Magno e Duns Scoto ma il contesto ficiniano (cap. 13) piega piuttosto i *prisci theologi* a riconoscere la necessità della generazione intradivina del *filius Dei*.

Il saggio del Nardi rinviava implicitamente al rapporto tra intelletto e volontà, conoscenza ed amore all'interno delle *Conclusiones* e su questa strada credo possano esserci di aiuto alcune riflessioni di Edgar Wind. Il problema di tale rapporto si era aperto in Pico a partire dal *Commento* alla *Canzone d'amore* di Girolamo Benivieni, in cui vi era già un esplicito primo attacco polemico a Ficino. Tale dissenso fu sottolineato a più riprese ed in modo circostanziato dal Wind nel suo celebre *Misteri pagani nel Rinascimento italiano*,[21] che pur non aveva una finalità filosofica primaria. Ficino, secondo le parole del *Commento*, non avrebbe di fatto compreso il significato stesso del *Simposio* platonico; avrebbe confuso i due tipi di amore terreno di cui si parla nell'opera riconducendoli erroneamente alla dicotomia tra amor sacro ed amore profano. Per questa via egli avrebbe perso il senso autentico del livello supremo dell'amore, che riduceva infatti su un piano quasi umano se a proposito di esso richiamava erroneamente l'amicizia che può realizzarsi tra uomini. In realtà l'amore nel *Simposio* è caratterizzato da una situazione di carenza e di bisogno e nel discorso di Diotima a Socrate – che non a caso ritiene necessario rivolgersi ad essa come ad una veggente – l'amore appare come un demone e non come un dio e la sua funzione sarebbe quella di fungere da intermediario tra gli uomini e gli dei, sarebbe cioè chiamato a garantire quel trasporto supremo che grazie alla volontà dovrebbe condurci oltre i limiti dell'intelletto, in quella che sembra a Wind non potersi definire che come una dissoluzione in senso mistico. Un punto di dissenso, questo, inutile sottolinearlo, che assume una particolare importanza nei confronti della filosofia dell'amore di Ficino. D'altra parte, secondo l'insegnamento degli *Inni* orfici, cui Pico dà un particolare valore sia sul piano fisico che su quello teologico nelle *Conclusiones*, rivendicando di essere stato il primo ad intenderli ma di non poterne rivelare tutto il significato, l'amore è cieco e non sarebbe quindi in grado di dare la felicità.

Come ricorda Wind, che l'amore fosse cieco era un *topos* ben presente a Ficino ma Pico, nel momento stesso in cui sottrae ad esso la pos-

[21] E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber, 1958, poi, rivisto e ampliato, Peregrine Books, 1967[2].

sibilità di renderci felici, lo trasferisce nella sfera più alta del sapere facendone uno degli elementi di quella 'teologia orfica' che per vie diverse Wind cerca di ricostruire nella cultura del tempo con particolare attenzione, come si diceva, a Pico. Egli non si limita a sottolineare questo punto degli *Inni* orfici ma si sofferma su alcuni dei temi principali che Pico trae da essi nelle *Conclusiones*, vale a dire il nesso tra l'Uno e il Tutto («Non afferra Pan chi non si sottomette a Proteo» per cui la conoscenza del tutto – uno presuppone quella del molteplice e viceversa), il legame esistente tra la virtù e il piacere sulla base di una rivalutazione del piacere legata anche all'estasi mistica così come la necessità che si diano contrari nell'ambito del cosmo, a differenza di quanto accade nell'ineffabile unità divina. (Non mancano nel libro del Wind rilievi relativi al configurarsi in forma mitica del dogma dell'unità e trinità del divino, oltre che un richiamo costante, anche in relazione a Pico, al Cusano, che potrebbe essere oggi ampliato tenendo conto, tra l'altro, della presenza di Cusano in Gianfrancesco Pico).[22]

Interessa ai nostri fini più di ogni altra cosa sottolineare la centralità dell'emergere in Pico di un nucleo mitico apportatore dei misteri più alti, di verità che, come è destino di un linguaggio simbolico, accennano e rivelano nel momento stesso in cui ci separano dal loro significato recondito.

Entro i limiti che sono accessibili agli uomini, i misteri pagani sembrano dunque collimare con la più alta filosofia ed al limite con i misteri cristiani.

Tanto le conclusioni del Nardi quanto quelle di Wind mi sembrano che vadano ripensate allora proprio tenendo presenti le opposte conclusioni cui giungono in rapporto alla mistica di Pico ed al più alto grado di felicità raggiungibile: per il primo, una mistica intellettualistica che entrava in un rapporto problematico con la ipotetica incarnazione del Cristo nel caso in cui l'uomo non avesse peccato, per il secondo un termine ultimo in cui si aveva la dissoluzione della conoscenza e dell'io

[22] Il rapporto con Cusano è istituito dal Wind in relazione alle riflessioni di Pico sulla 'dotta ignoranza' e la teologia negativa. In realtà, al di là del problema di una lettura diretta da parte di Pico, tutto il capitolo della fortuna di Cusano andrebbe riscritto. Cfr. Wind, *Pagan Mysteries*, pp. 54 sgg.

stesso. Credo opportuno di fronte a questo problema, che chiama in causa il rapporto tra intelletto ed amore, intelletto e volontà, ripartire dal testo stesso dell'*Oratio*, dal mito celebre con cui esso si apriva cercando di dare l'esatto significato dell'espressione ermetica secondo cui l'uomo è *magnum miraculum*. Usufruendo della libertà che è propria del racconto mitico, l'*Oratio* metteva in scena un uomo non leso dal peccato originale (riaffermarlo avrebbe qui invalidato tutto il discorso) ed un Dio che, giunto al termine della creazione, si trova a corto di idee nel momento in cui deve provvedere all'ultimo compito che gli è rimasto, la creazione appunto dell'uomo. Per questa via, Pico può fare della metamorfosi, da sempre principio portante della mitologia, ciò che indica il destino stesso dell'uomo e la chiave per illustrarne il privilegio assoluto rispetto a tutte le altre creature. Un privilegio che non si riverbera solo sulle modalità della sua conoscenza e della sua volontà ma investe in modo determinante il suo rapporto con la creazione e con il divino.

L'uomo è dunque l'essere cui non è stata assegnata, solo tra tutte le creature, una essenza specifica, definita da limiti fissati una volta per sempre, e tantomeno di carattere cosmico. Un essere la cui essenza, se così possiamo esprimerci in modo approssimativo, è quella di non averne nessuna in senso tradizionale o, per essere più precisi, è 'principio del proprio mutamento' perché a lui e solo a lui è stata concessa la possibilità di scegliere tra le nature che vivono all'interno dei confini fissati alla loro specie, la possibilità al limite di abbassarsi al livello dei bruti come quella di ascendere per gradi sino a quello delle intelligenze angeliche per cercare se è possibile di procedere sino all'unione con il divino.

Rispetto agli angeli, l'uomo è infatti inferiore ad essi per la distanza dal divino o, più precisamente, per i limiti che separano l'aspetto intellettuale dell'anima razionale dalla pura intelligenza, ma ne è superiore appunto per la sua mancanza di essenza, che fa si che solo in lui *esse sequitur operari*. È notevole che il punto più nuovo del bellissimo libro della De Pace, la sottolineatura in Pico di un limite intrinseco nella natura dell'uomo, possa essere sviluppato senza negare il privilegio assoluto di cui abbiamo parlato ma proprio partendo da alcune immodificabili caratteristiche di esso. A ragione, nella sua ricostruzione delle fonti neoplatoniche di Pico e sottolineando l'importanza particolare di Giamblico, scrive la De Pace:

> In quanto essenza che procede fuori di sé rimanendo se stessa, e perciò simile al contempo alle forme corporee continuamente mutevoli e all'Essere puramente indivisibile, (l'anima), nella gerarchia universale, è veramente il termine medio che lega il divisibile e l'indivisibile, il mortale e l'immortale, il divenire e l'essere. Ma che l'anima nella sua essenza supporti simultaneamente i contrari di essere e divenire, è possibile solo se la si concepisce come unità dinamica, come un processo che si sviluppa continuamente a partire da sé, come un *sé in mutamento*. L'anima rimane se stessa, conserva cioè la propria identità e indivisibilità, solo perché incessantemente muta, procedendo fuori da sé e ritornando in sé, ed è essa stessa il principio del proprio mutamento. È quanto Giamblico comunica attraverso la particolare interpretazione del concetto di *autokinetos*, di "mosso da sé".[23]

Come aveva scritto con precisione C. Steel, richiamato dalla De Pace,

> la sua essenza (*eidos*) è mutevole e tuttavia permanente: mutevole perché in ciascuna "disposizione" l'essenza assume una diversa forma; permanente perché ciascuna disposizione è una forma della *medesima essenza* […] può essere solo un'essenza che si muta da sé, che possiede cioè il proprio essere e la propria identità, precisamente cambiando se stessa […] nella sua libertà […] è sia il soggetto che l'oggetto del suo cambiamento.[24]

In Pico tale concezione, giustamente ricollegata allo svincolamento dell'uomo da un livello definito di carattere cosmico e in generale dallo stesso livello delle intelligenze, segna un punto di distacco decisivo nei confronti di Ficino, punto di distacco di cui non occorre sottolineare

[23] Cit. da De Pace, *La scepsi, il sapere e l'anima*, p. 250. Tutto il libro della De Pace meriterebbe un'attenta analisi; è forse sottovalutata l'incidenza della polemica sul valore di Platone e Aristotele (su cui cfr. F. Lazzarin, *D. Calderini e G. Trapezunzio nella disputa quattrocentesca tra Platonici e Aristotelici*, «Medioevo e Rinascimento», n. s., 12, 2001, pp. 105-76, con ricca bibliografia sulla disputa) e quel mutamento di clima culturale, implicante filosofia e filologia, di cui si accennava alla p. **00**, n. 8.

[24] C. Steel, *The changing Self. A study on the Soul in later Neoplatonism*, Brussel, Paleis der Acadenien, 1978, pp. 111 e 116.

l'importanza. A tutto questo va aggiunto il fatto, anch'esso posto in rilievo dalla De Pace, che per Pico l'anima umana, discendendo nel corpo, smarrisce quel legame con il mondo intelligibile che non sarebbe mai andato perduto secondo Plotino e sulla sua scia secondo Ficino. Quest'ultimo prendeva spunto anche da tale legame per definire l'esatta collocazione cosmica dell'anima razionale, *copula mundi*, nesso tra sensibile e intelligibile, possibilità di risalire a quest'ultimo.

Per Pico l'uomo, anzi tutto l'uomo e non solo l'anima razionale, è posto *in medio*, acquista cioè una centralità non più cosmica ma ideale. Secondo le parole dell'*Oratio* ciò coincide tuttavia con la sua possibilità di porsi in relazione con tutto il creato, ben oltre il mondo sensibile e celeste, avviando così il tema di quella graduale purificazione morale che ha luogo nell'*Oratio* soprattutto attraverso la mediazione delle gerarchie angeliche. (Queste sembrano avere un ruolo secondario nelle *Conclusiones* ed in effetti tutta l'*Oratio* presenta elementi di prudenza che sono destinati ad attutire le novità radicali presenti nelle *Conclusiones*. Un dato questo ben rilevato dal Bausi nella sua eccellente edizione dell'*Oratio*; egli elenca tra l'altro con precisione gli elementi di rottura tra il primo ed il secondo Pico, citando testi di per sé eloquenti, ma poi conclude a sorpresa per l'unità della sua opera).[25]

Merita piuttosto, ormai a livello delle sole *Conclusiones*, sottolineare un altro aspetto di esse. È appena necessario ricordare come Pico si muova nella prospettiva di un'unità finale del sapere umano che coincidendo con quella originaria non solo è quella vera ma in quanto da essa si è dipartito ogni sapere, saprà rendere conto alla fine tanto di ogni verità parziale quanto dell'origine dell'errore. Così talora egli si limita ad opporre posizioni tra loro inconciliabili, oppure presenta posizioni che sono solo apparentemente tali; in alcuni casi fa intravvedere o anticipa quella che gli appare la soluzione corretta di singoli problemi.

Così, sebbene le novecento Tesi pichiane non siano state oggetto della pubblica discussione auspicata dal loro autore e destinata a chiarirle, e conservino spesso per giunta un andamento volutamente criptico, sembrano mostrare tuttavia un disegno trasparente. Dall'analisi

[25] Cfr. Pico, *Oratio*, *Introduz.*, pp. XLIII-LI.

delle tesi dei grandi Scolastici, non sempre conciliabili tra loro (ma si noti l'assenza significativa di Occam) si approda alla reinterpretazione delle tesi averroistiche con quanto di platonico continuava a sussistere in esse, per giungere a quel Platone che appare come il punto decisivo ai fini di quella unità originaria di cui si parlava, in quanto sommo depositario di un sapere ininterrotto pur nelle sue varie forme. Un sapere che a partire dai detti di Zoroastro, dai teologi caldei e dagli inni orfici ingloba a differenza di Ficino anche l'Aristotele del *sermo brevis*, il filosofo che si è pronunciato in modo criptico o amletico su temi delicati, segreti o da non diffondere, rivelandosi egli stesso anello di quella catena aurea che ci consente di risalire alle origini; né Pico trascura di ricordare l'autore della *Guida dei perplessi*, Mosè Maimonide, che con procedimenti simili celava sotto una scorza filosofica i misteri della Cabala.

Credo tuttavia che il punto di svolta delle Tesi sia rappresentato dalle *Conclusiones dogmatizantes propriae* e dalla successiva rivendicazione, sulla base della sua concezione della matematica, di poter risolvere in pratica tutti i più importanti problemi di fisica, metafisica e teologia per via numerologica.[26] Ritengo che sia in questa sezione che egli abbia voluto esprimere non solo l'unità del sapere umano di cui si parlava ma dare ad essa la forma più consona ai suoi occhi, risultato ultimo dunque e corretto di un'intera tradizione. È in questa sede che Pico enuncia nel modo più nitido le ragioni del limite dell'uomo: questi, come ha insegnato Platone, non perviene quaggiù al possesso delle idee, un possesso che risulta riservato agli dei. Esistono tre livelli di conoscenza, la *cognitio totius esse* riservata al solo intelletto divino, la *diffinitio* che è propria del mondo intellettuale, e, ultima ed inferiore, la *scientia* propria dell'uomo, limitata alla *compositio* e al *discursus*.[27] L'anima razionale non sarebbe dunque in grado, nonostante l'unione dei sensi nel *sensus communis*, di ricevere idee dal mondo esterno grazie alla mediazione dei sensi e questo elemento può essere messo in relazione con una delle tesi condannate, di per sé molto significativa. L'anima razionale, afferma Pico, non essendo equiparabile ad una intelligenza,

[26] *Conclusiones paradoxae numero LXXI, secundum opinionem propriam, nova in philosophia dogmata inducentes*, ed. Biondi, pp. 78-88.

[27] *Conclusiones paradoxae*, n^{i} 5, 6, 7 (p. 78).

pensa solo se stessa ed egli ci spiega il modo in cui ciò ha luogo. Quello che nel primo mondo è fuoco o *albedo*, nel secondo mondo, quello dell'anima è solo *albus*, *igneum*, ci troviamo cioè nel regno delle qualità, inferiore al regno delle forme, che hanno carattere reale ed esemplare nei confronti delle semplici qualità. Tutto ciò che sussiste, sussiste tuttavia nella sua totalità a ciascun livello sia pure in maniera diversa a seconda del regno a cui appartiene. Così le forme sostanziali nel secondo mondo sussistono per modo di accidente, nel primo mondo per modo di sostanze. Per questa via, se la capacità dimostrativa aperta alla *scientia* umana risulta tra tutte quella inferiore, se l'anima razionale a differenza di quanto si crede ha solo le due operazioni cui si accennava, *compositio* e *discursus*, la posizione dell'uomo può essere riesaminata sulla base di quanto si è detto sin qui. Certo, l'uomo, secondo i platonici e, checché essi ne dicano, secondo gli stessi seguaci di Averroè, può acquisire in via eccezionale una perfetta conoscenza di tutte le cose senza studio ed applicazione, grazie agli intelligibili che è possibile che egli riceva dall'alto come oggetto di conoscenza, ma nello stesso tempo se io voglio assurgere a quella che è l'infinità del divino non sussiste altra via rispetto a quella offerta dalla 'teologia mistica', vale a dire dalla capacità di saper andare oltre l'essere intellettuale per giungere a ciò che supera ogni essenza, ciò che è superessenziale.[28] Tra gli estremi di una conoscenza che non giunge al livello delle idee e la conoscenza, se pur essa è possibile, dell'infinità divina, Pico postula l'esistenza di due gradi che sembrano destinati ad avere una funzione mediatrice e che vengono definiti come «metafisica vera» e «teologia autentica»: la prima riguarda qualsiasi cosa che sia autentica forma, la seconda ha a che fare con ciò che, solo, è *unialiter unum*.

Ora, se tutto è presente in modo diverso in ciascun mondo, se Pico per questa via, come ricorda così spesso, mira a riscoprire il significato autentico dell'anassagoreo *omnia in omnibus*, allora il discorso sull'anima razionale può essere riaperto in un modo decisivo. Precisata la natura intellettuale e quella divina, precisato che l'anima umana non possiede nulla di intrinseco grazie al quale possa conoscere qualcosa che sia

[28] *Conclusiones paradoxae*, n° 42 (p. 82).

distinto da se stessa, resta tuttavia il fatto che se essa intende sempre se stessa, per questa via giunge in qualche modo a conoscere tutte le cose. In effetti, la sostanza dell'anima razionale non è costituita che dalla sua parte intellettuale, quella per cui secondo gradi diversi intelletto ed intelligibile si elevano e tendono ad identificarsi tra loro. Sussistono certamente serie diverse di anime e se è verosimile che a ciascuna serie corrisponda un unico intelletto che le unifichi purificandole, allora è verosimile affermare che tutte le anime celesti sono un *unum*, un'unica cosa nell'intelletto che ad esse corrisponde, senza definire ancora se esso è solo il primo intelletto creato o qualcosa di superiore. Se in questa scala conoscitiva non abbiamo a che fare con l'intelletto divino occorrerà chiamare in causa il livello cui possiamo giungere ed evocare se tra i mezzi che conducono a quella contemplazione che coincide con la felicità perfetta debba prevalere l'intelletto oppure la volontà o ancora il loro mutuo concorso nel raggiungimento di tale fine secondo le differenti conclusioni tradizionali in merito. (È già qui in causa, ovviamente il rapporto tra la conoscenza e quell'amore che quale condizione di mancanza e carenza nell'accezione del *Simposio* non può risiedere in Dio).

Ma è proprio a questo punto che due tesi specifiche pichiane non solo si oppongono *in toto* a tali soluzioni ma si impongono per la comprensione non solo degli sviluppi dell'opera ma del suo stesso significato. Quanto alla prima tesi, riguardante ciò che può costituire la nostra felicità, Pico è del tutto esplicito: l'atto in cui consiste la felicità ultima della natura angelica e della natura razionale, a differenza di quanto afferma la tradizione non appartiene né all'intelletto né alla volontà bensì esso si ha quando si opera l'«unio unitatis, quae est in alteritate animae cum unitate, quae est sine alteritate».[29]

Tale unione sembrerebbe allora porre un limite invalicabile nel momento stesso in cui viene definita come unione con quell'uno che non conosce alterità, permarrebbe cioè una ineliminabile *alteritas* nei confronti di quell'*unio sine alteritate* che è quella che sussiste di per sé in modo tale che in essa le cose non sono altro da se stesse. Non minore rilievo acquista allora la seconda tesi cui si faceva riferimento, il rilievo

[29] *Conclusiones paradoxae*, n° 43 (p. 82).

cioè, destinato a sviluppi decisivi, secondo cui vi è una sorta di primato dell'agire, dell'operare nei confronti di una contemplazione fine a se stessa se l'oggetto ammetta la sua traduzione pratica e nulla alteri il rapporto tra i due elementi:

> Dato quocunque obiecto practicabili, nobilior est operatio quae eum practicat, quam quae eum contemplatur, si cetera sint paria.[30]

Qui ci troviamo di fronte alla lenta preparazione della tesi secondo cui se è vero l'anassagoreo *omnia in omnibus*, se è il superiore che costituisce come forma l'inferiore per poi ricondurlo secondo gradi diversi ad una unità più alta, allora lo sviluppo del reale inteso come *processio* darebbe luogo neoplatonicamente al processo opposto, tenendo conto dei due elementi sopra ricordati (il primato dell'*operari* sulla contemplazione, una finale *unio* dell'anima che cancella l'atto dell'intelletto e della volontà). Secondo il processo inverso che ricondurrebbe dalla *conversio* alla *beatificatio*, dovrebbero sussistere strumenti che conducano all'unità più stretta concepibile tra intelletto ed intelligibile, data dalla loro coincidenza pur nel limite indicato. Si tratterebbe allora di strumenti in qualche modo segreti se essi presuppongono la conoscenza del processo di emanazione secondo le modalità accennate (si noti l'interesse ripetuto di Pico sulla possibile modalità di una creazione *ab aeterno*, che era stato anche di S. Tommaso).

È qui, per riprendere il nostro discorso, che Pico opera come decisiva la distinzione tra una matematica «formale», principio di tutte le cose e quella miserabile matematica che si era rifatta al povero Euclide, a causa della quale i filosofi del suo tempo stavano distruggendo i fondamenti della stessa scienza della natura. Prima ancora di affrontare oracoli caldaici ed inni orfici, Pico può allora a sorpresa annunciare che risolverà i problemi più ardui della filosofia naturale, della metafisica e della teologia grazie al ricorso alla sua numerologia. Se gli inni orfici contengono un sapere divino e naturale per le ragioni già accennate e Pico è il primo ad averne compreso il significato come nesso indissolu-

[30] *Conclusiones paradoxae*, n° 46 (p. 84).

bile tra le due sfere, allora a partire da quella *contaminatio* tra diverse tradizioni che include sempre per lui la Cabala e dal ricorso a un *operari* che include la numerologia, si apre allora la strada per una diversa trattazione della magia. Di essa già sappiamo che è *pars practica scientiae naturalis*; ora, sulla base di questa affermazione e della conclusione «dogmatizzante propria» relativa al valore dell'*operatio*, possiamo dedurre «quod magia sit nobilissima pars scientiae naturalis», ed in effetti tanto magia e cabala, come ci viene subito dopo garantito, sono chiamate a compiere *mirabilia*.

La natura opera dunque nell'uomo mediante la magia ciò che l'uomo, sempre con la magia, opera nella natura; in altri termini, nel primo caso la natura fa dell'uomo un microcosmo, unificando in lui ciò che è disperso in essa; l'uomo a sua volta sempre con la magia dà luogo in natura alla unione di ciò che ha un valore seminale, riconducendola alla sua unità. I due processi vanno in entrambi i casi da ciò che è disperso all'unità e la magia, fungendo come medio in entrambi i casi, pone qualcosa che è essenziale per l'uomo, pone la condizione perché egli come microcosmo possa agire. In ogni caso il mago, «maritando cielo e terra» opera in un ambito relativamente limitato; egli resta nell'orizzonte di ciò che è insieme temporale ed eterno ma è inferiore ad esso; la cabala al contrario non solo supera tale limite ed opera nell'orizzonte superiore dell'eternità temporale ma, ci viene detto – senza che la cosa possa sorprenderci se il tutto è unito a vari livelli secondo una funzione formatrice – non può aver luogo azione magica senza l'intervento della cabala. Ora non solo *voces* e *verba* derivano la loro efficacia in magia in quanto è la *vox* stessa di Dio che dà tale efficacia alle *voces*, ma esse sono ancora più potenti se prive per noi di un significato (si ricordino in proposito le affermazioni di Ficino);[31] in ogni caso i nomi in quanto significativi non possono avere potenza se non appartengono a quella lingua ebraica che si suppone essere primigenia in quanto è la lingua attraverso cui ha parlato la divinità. Se i *caracteres* sono propri all'operare magico, i numeri lo sono per la cabala e tra gli uni e gli altri occorre che un medio, le lettere, operino il progressivo

[31] Cfr. qui n. 14.

accostamento tra i due estremi. Per tale via la funzione insostituibile della cabala viene ad essere confermata e nello stesso tempo appare chiaro che attraverso di essa ci disponiamo ad operare qualcosa che supera i limiti stessi della natura. Acquista così rilievo il fatto che essa, se «pura et immediata» supera l'operare magico in quanto produce qualcosa che non ha bisogno del ricorso alle cause intermedie. Se tale possibilità era stata da sempre riferita all'onnipotenza divina, qui essa rinvia al fatto che se tanto magia che cabala testimoniano della divinità del Cristo e ci rendono certi di essa pur chiamano direttamente in causa l'agire umano. I miracoli dal Cristo compiuti vengono sì definiti come superiori ai *mirabilia* della Cabala, non operati mediante essa e la magia, ma resta un che di ambiguo: gli effetti sono gli stessi, varia il modo di operarli che allora fa necessariamente riferimento a qualcosa in cui non sia più sufficiente quell'attività formatrice che Pico si vanta di avere portato alla luce, qualcosa che sia superiore ad essa e che si colloca al di là del fatto che il Cristo non abbia bisogno del ricorso a cause seconde, non presupponga una creazione su cui modellare la sua azione ma fondi quest'ultima.

L'introduzione del discorso sul Cristo in relazione a magia e cabala pone allora il problema dell'ultima sezione dell'opera, in cui la cabala, intesa come rivelazione e corretta interpretazione insieme del testo sacro, è chiamata a testimoniare l'unità e trinità del divino nel momento in cui conferma che il Cristo è vero figlio di Dio, già apparso sulla terra per riscattarci dal peccato originale; quale autentico messia, è uomo e dio, incarnazione del Verbo. L'ortodossia perfetta di tutto questo apre tuttavia una serie di problemi. Se è la sapienza cabalistica che ci rende certi dei supremi misteri cristiani, si fanno luce allora due distinti elementi: magia e cabala certificano di uno iato tra il comportamento eccezionale cui l'uomo dà luogo mediante esse e l'azione del Cristo, tuttavia quest'ultima non varia relativamente ai suoi effetti. Quale rapporto sussiste allora tra azione divina ed azione umana, cosa significa che qui ed ora Pico possa affermare con certezza che nella Cabala risieda la verità della nostra religione quale conferma della verità della Legge come dei misteri più alti?

Certo tutto il tentativo compiuto da Pico era impensabile senza il precedente dell'impresa di Ficino, la riscoperta di una antica tradi-

zione esoterica sviluppatasi nel tempo e solo parzialmente decifrabile ché basata su misteri, parallela alla rivelazione cristiana, pur nella sua proclamata (ma non sempre sincera) inferiorità. Pico tuttavia compie un passo ulteriore e decisivo, tale da suscitare l'immediata reazione tanto politica quanto ecclesiastica ed un processo alle cui conseguenze si sottrae con difficoltà. Molto semplicemente, egli non si limita a giustapporre due diverse tradizioni religiose, tentativo di cui fa certo tesoro ma ritiene che all'interpretazione tradizionale del Vecchio testamento quale figura dell'avvento storico del Cristo vada sostituita una rivelazione superiore, sinora sconosciuta, che costituirebbe la verità dell'autentica parola originaria della divinità. Compiendo questo passo, chiamando la cabala a darci questo significato della Legge, egli paga un prezzo molto alto forse implicito nel suo progetto e, mi sembra, nella piena consapevolezza di tale novità radicale. Per questo si era accennato ad una prudenza che sembra attraversare l'*Oratio* ben prima che ciò avvenga per ovvie ragioni nell'*Apologia*. Nel mutuo scambio che egli compie tra mito e dogma, sembra che non faccia altro che spostare i confini esistenti tra di essi per poi riassumerli in una filosofia che fa del cristianesimo una religione esoterica riservata agli eletti. Non si vede altra ragione per cui egli debba passare dalle *Conclusiones dogmatizantes* alla promessa di risolvere ogni problema per mezzo di numeri che appartengano ad un diversa matematica, di stampo pitagorico e principio formale di tutte le cose, preludio all'interpretazione corretta degli aforismi di Zoroastro e degli inni orfici, per poi giungere alla magia come vera scienza pratica grazie all'ausilio della cabala. Nel processo che dalla *conversio*, dal ritorno dell'uomo alla sua origine, dovrebbe ricondurre alla *beatificatio*, è solo l'iniziato che conosce i mezzi che lo pongano in grado di operare ciò che, insieme ai segni del mistero, non può non avere anche i pericoli che si annidano per chi fraintenda la parola divina e vada incontro ai rischi che presentano quelle potenze tenebrose di cui sono consapevoli tanto S. Paolo quanto i sapienti ebrei; in una parola, quelle *potestates*, quelle potenze demoniache sempre pronte ad intervenire al minimo errore ché in questo caso sbagliare non è altro che infrangere la stessa legge divina. Caso saliente di questo fatto, i rischi letali che corre chi in modo non adeguato cerchi di andar incontro alla mistica *mors osculi*, a quella

separazione dell'anima dal corpo, come precisa Pico, riservata a pochissimi. Illuminante a questo proposito è il fatto che nella ricordata sezione conclusiva dedicata al sapere dei dotti ebrei, chiamati contro la loro volontà ad accettare i misteri cristiani (siamo sempre, avverte Pico, nell'ambito della cabala pratica) vengano riaffermati con nitidezza i due punti che Scholem ritiene essenziali per la cabala almeno dei due primi secoli. Non per nulla si sottolinea il significato dell'*En – soph*, la notte di Orfeo, l'abisso insondabile in cui si ritira la divinità se considerata in sé senza rapporto alla creazione e lo si fa appunto separandola da quel mondo delle *sefiroth*, delle dieci numerazioni che ne costituiscono, quasi sue vesti, le emanazioni: una cesura che implica un legame se tutto ciò che discende si riveste appunto di qualcosa che lo copre. La rimitizzazione operata dalla cabala nei confronti della Legge isola nella sua assolutezza il divino, ma illumina la creazione come dipendente da esso non meno dell'origine del male. Che Pico sottolinei questa duplice dottrina – l'esistenza dell'*En – soph* e delle sue emanazioni – sembra il tentativo di salvare l'autonomia del divino dalla creazione nel momento stesso in cui pur si lega l'una all'altra in modo indissolubile. Ho insistito su questo punto perché ad essere chiamata in causa mi sembra tanto l'azione del Cristo quanto quella dell'uomo nel suo mirare, inevitabilmente cieco, a quella *unio unialis* nella quale soltanto, nella sua superessenzialità, tutte le cose non sono che se stesse.

La verità del dogma cristiano, ora confermato dalla stessa voce divina, ha certo una sua dimensione storico-temporale che sembra riaffiorare nelle conclusioni teologiche avanzate da Pico. La condanna del peccatore rischia di divenire la pena non eterna che attende colui che ha creduto di conoscere i mezzi con cui doveva agire ma di fatto li ignorava. L'affermazione più importante è ovviamente quella secondo cui il Cristo si sarebbe incarnato anche senza il peccato dell'uomo: l'opposizione tra un Dio che condanna o premia senza ragione e senza merito ed un Dio chiamato invece al nostro riscatto si risolve nella concezione dell'unità e trinità del divino, in virtù di quel fuoco ardentissimo d'amore – lo Spirito Santo – che lega in modo indissolubile il Figlio al Padre e può dissolversi in un eterno presente grazie ai doni che vengono elargiti costantemente ai buoni che rischiano di confondersi con gli ini-

ziati, quei doni a cui Pico si richiama costantemente qui come elargizione divina.[32]

Di fatto, attraverso magia e cabala egli aveva risalito i gradi della struttura del reale, era entrato in possesso di quegli strumenti che al di là delle sfere celesti, delle emanazioni divine lo avevano condotto a quel punto in cui la divinità sembra riposare nel suo abisso, come separata dalla creazione. Se Cristo si sarebbe in ogni caso incarnato, ciò voleva dire che il legame con il divino non solo non era andato perduto se esso era visto come creatore, ma che non potrà mai andare perduto: in assoluto solo in un'anima razionale poteva incarnarsi il Cristo, non era possibile che egli si manifestasse nelle sembianze di qualsiasi creatura. Onnipotenza e autolimitazione del divino non sono più in conflitto se la teologia è ora in grado di decifrare la vera realtà. Restava certo il problema di quell'abisso insondabile ma noi sappiamo di poterci avvicinare ad esso mediante intelletto e volontà e di poter tentare di elevarci al di là di essi, di unirci al grado in cui l'anima dovrebbe incontrare solo quell'unità in cui tutto risiede nella sua verità. È questo il privilegio riservato a pochissimi, è il grado di divinizzazione concesso all'uomo che sappia giungere là dove tutte le cose sono se stesse proprio perché risiedono nella loro indifferenziata unità, fonte e sorgente di quella che sarà la loro essenza. Vi è dunque un livello supremo al di sotto del quale sussistono le essenze, livello a cui può elevarsi colui che privo di una determinata essenza può assumerle tutte, giungendo là dove ciò che è luce purissima, *cognitio* assoluta diviene solo l'«amore cieco» di cui ha parlato Orfeo, la «mors osculi» di cui hanno parlato i cabalisti, in cui l'anima lascia il corpo. È il momento supremo della felicità umana, di una conoscenza che finisce per negare se stessa per unirsi senza accedervi all'assoluto in quanto tale. Una conclusione mistica media tra due teologie dando per scontato che la mitologia degli antichi e della cabala possano fondersi senza problemi.

Se in Ficino l'uomo sfuggiva alle insidie del cosmo interiorizzando in se stesso il dualismo che lo costituiva, poteva farne lo strumento per

[32] Utile, in relazione a Pico, il rifiuto medievale dell'interpretazione dello Spirito Santo data da Pietro Lombardo come presenza divina in noi, studiato magistralmente da P. Vignaux nel lontano *Luther commentatur des "Sentences"*, Paris, Vrin, 1935.

risalire a quel mondo intelligibile da cui l'anima non si era mai staccata, fare del cosmo uno strumento di salvezza. Per Pico i gradi del reale, a partire dalla natura, sono lo strumento con cui egli per sua libera scelta si fa tutto, come microcosmo capace di unificare l'essere e ricondurlo a quella fonte che è al di sopra di esso, pura indistinzione tra intelletto e intelligibile, premessa alla rivelazione della parola divina. Il mistero della verità cristiana risiede nello scarto tra dono e parola, che si risolve nel rapporto d'amore che lo Spirito Santo istituisce tra creatore e redentore. L'onnipotenza divina e la sua autolimitazione nell'uomo sono allora tanto verità teologica, testimoniata dalle sue *Conclusiones*, quanto esperienza dell'autore che apre tale verità al mondo della cristianità. Anche in lui l'irruzione del mito riconduceva una vicenda temporale ad un processo eterno, al di fuori del tempo, in cui il ruolo assegnato all'uomo rischiava di confondersi con quello del divino e dell'Adamo originario della Cabala, se si identificava con il ritorno della creazione alla sua fonte.

Piero Innocenti*

MARIO LUZI E I CENTO AMICI DEL LIBRO

1. Agli inizî del 2007 Cristina Cavallaro ha presentato una edizione del 2005 che si deve all'autorialità ma anche ai torchî di Jacopo Leone, consistente di un gioco testuale impostato sulla realizzazione di un libro-oggetto; l'autrice è tornata poi in altra sede a presentare altra edizione che si deve allo stesso artista. Più di recente, un saggio di Paolo Albani interviene sull'eterno tema della fenomenologia variabile della forma dei libri.[1] Ai tali scritti, ascrivibili ad uno dei cantieri, per così dire, più significativi fra quelli aperti in questo momento nel campo della ricerca bibliografica, si collega questo mio, che ha tre finalità, una esogena e due endogene. La prima, ed esterna, consiste nel fare gli auguri a un caro amico più grande di me (in ogni senso), che compie gli anni giungendo a una cifra ben tonda, e che mi onora della sua amicizia da quando tale cifra era più esile: nel ricordo di un teatro di studî (una Facoltà di Lettere e filosofia d'altri tempi) che fu comune.

La seconda finalità, interna (come la successiva) al dominio della ricerca bibliografica consiste nell'esaminare un evento fiorentino di presentazione di Libri d'artista del 2006, riguardante un manufatto librario che contiene testo di Luzi e immagini di Walter Valentini, costruito per festeggiare il 40° numero della collana dei «Cento Amici del Libro».

* Università degli Studî della Tuscia, Viterbo; indirizzi di posta elettronica: <.it>, <palla567@yahoo.it>. Sito ufficiale: <www.pieroinnocenti.net>.

[1] C. Cavallaro, *Arte del libro, libri d'artista: Jacopo Leone*, «Culture del testo e del documento», 8 (2007), n° 22, gennaio-aprile, pp. 149-52; Ead., *Leggere fra le righe, scrivere sulle righe (e andare sopra le righe?): i brevi componimenti di Jacopo Leone*, in *Una mente colorata. Studî in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni*, promossi, raccolti, ordinati da P. Innocenti, curati da C. Cavallaro, Roma, Manziana-Vecchiarelli, 2007, Il libro e le letterature, pp. 29-38. P. Albani, *La forma bizzarra dei libri*, «Culture del testo e del documento», 8 (2007), n° 23, maggio-agosto, pp. 5-18.

La terza è la compilazione del catalogo dei quaranta pezzi in questione, rivedendo e fondendo gli abbozzi di elencazione in precedenza usciti per cura di altri studiosi, tutti ben validi, ma nessuno esauriente. Si rimanda ad altra circostanza, per ovvie ragioni di spazio, la rassegna analitica delle tappe più recenti che in Italia hanno caratterizzato la riflessione su questa merceologia, a cavaliere fra bibliografia e arte figurativa (pittura/plastica/grafica): essenzialmente mostre e convegni, ricordando gli appuntamenti territoriali tenutisi a Lusciano (1998), il convegno – importantissimo – *In forma di libro* (Modena, 2000), la mostra di Reggio Emilia (2001), che ha avuto come sede la Biblioteca Panizzi, la mostra organizzata dalle Biblioteche civiche dell'area torinese (2003), incentrata su stampa periodica e impatto del libro d'artista, le mostre di Mantova e in Casanatense (2004). Chiude la serie degli eventi da ricordare la sontuosa mostra di libri d'artista per la nuova Biblioteca San Giorgio di Pistoia, del 2007, riversata in un bellissimo catalogo curato da Paolo Tesi, questo sì da citare, se non altro per la eccezionalità dell'occasione che lo ha prodotto, la inaugurazione di una grande biblioteca moderna nella pigra e sonnolenta realtà toscana.[2] A maggior ragione, si rimanda ad altra circostanza la costruzione di un elenco bibliografico e sitografico che renda conto sia dello stato degli studî nell'arco di tempo preso in considerazione anche dal convegno di Modena, con qualche recupero di pregresso, sia del modo in cui la tradizione bibliotecaria tratta catalograficamente il genere.

2. Il 20 ottobre 2006, presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, in collaborazione con la Libreria Antiquaria Gonnelli della stessa città, l'associazione Cento Amici del Libro[3] ha presentato la sua 40ª edizione,

[2] *Quasi Pagine libro d'artista libro oggetto libro ambiente*, a cura di P. Tesi, Pistoia, Pretesto/Settegiorni editore, 2007. Contiene: R. Berti, *Una festa per i bibliofili e per gli altri*, p. 5; M. Vivarelli, *Uno spazio di felicità*, pp. 6-7; P. Tesi, *L'identità del libro d'artista*, pp. 11-13; Opere (illustrazioni con didascalie tecniche), pp. 17-94). Biografie [dei 78 artisti esposti], pp. 97-110; Bibliografia essenziale, p. 111.

[3] Associazione Cento Amici del Libro. Segreteria presso Libreria Pecorini, Foro Bonaparte, 48 – 20121 Milano – Tel. e Fax (0039) 02.72002220 – e-mail: posta@centoamicidellibro.it.

Vetrinetta accidentale, contenente sette poesie inedite di Mario Luzi con otto calcografie originali di Walter Valentini.

> **Scheda tecnica**: formato in-4° (37x29 cm). Testo composto in carattere Centaur, impresso con torchio Stanhope da Alessandro Zanella; incisioni a colori tirate da Giancarlo Sardella su carta Alcantara della Sicars di dimensioni 35x105 cm, filigrana Luzi Valentini 2005 al margine esterno. Edizione, firmata dall'artista, di cento esemplari *ad personam*, numerati da 1 a 100 destinati ai soci dello storico sodalizio fondato nel 1939, e di ulteriori trenta copie, numerate da I a XXX, destinate ai collaboratori. Legatura di Tiziano Codina, coperta in carta avorio Duchêne Colombe con un'altra incisione di Valentini ai due piatti, carte imbrachettate in tela e legate con compenso. Custodia in legno e plexiglass.
>
> Questa ne è la scheda Sbn: Vetrinetta accidentale / Mario Luzi, Walter Valentini, [s. l., s. n.], stampa 2005 (Santa Lucia ai Monti, A. Zanella), [16] c. ripieg., ill.n; 37 cm. Nell'occhietto: Cento amici del libro. Ed. di 130 esempl. num, In contenitore.

Già altre volte la poesia di Luzi e il segno di Valentini si erano incontrati per dare vita a pregevoli pubblicazioni.[4] L'eccezionalità dell'edizione presentata in questa occasione sta nella qualità del «malloppino» (secondo la definizione data dal poeta stesso a questa raccolta) di poesie inedite, che Luzi ha tratto dal suo archivio e messo a disposizione dei Cento Amici e, contemporaneamente, nello straordinario intervento di Valentini. Durante un anno circa di impegnativo lavoro, l'artista ha progettato l'intero libro, compreso l'astuccio-contenitore, seguendone passo passo la realizzazione. La presentazione, coordinata da Paolo Tirelli (presidente dei Cento Amici del Libro) e da Maria Prunai Falciani (direttrice della Biblioteca Marucelliana), prevedeva gli interventi

[4] Ci si riferisce almeno a: M. Luzi, *La notte viene col canto*, incisioni di W. Valentini, Belluno, Proposte d'arte Colophon, stampa 1992, [16] c., ill., 35 cm (Poiein). In custodia. Ed. di 110 esempl. num. 1/75-75/75, I/XXV-XXV/XXV e P.A. 1-P.A. 10. G. Oreglia, *Dante anarca e i suoi sei maestri*, 5 incisioni di W. Valentini, presentazione critica di M. Luzi, Pesaro, Ed. della Pergola, [1990], 31 pp., ill., 25 cm. Su Valentini v. almeno S. Parmiggiani, *Walter Valentini: pensare l'infinito*, «Colophon», 5 (giugno 2000), pp. 10-15.

critici di Stefano Verdino (docente di letteratura italiana all'Università di Genova e curatore delle opere di Luzi per i «Meridiani» mondadoriani) e di Sandro Parmiggiani (responsabile delle attività espositive di Palazzo Magnani a Reggio Emilia e curatore, tra l'altro, della mostra di libri d'artista «Parole disegnate, parole dipinte», catalogo Skira, Ginevra-Milano 2005) e le testimonianze di Beppe Manzitti[5] e Walter Valentini. Durante la presentazione è stato proiettato il documentario *Piccolo omaggio a Mario Luzi*, realizzato dalla Rai nel 2004 e sono stati esposti i fogli stampati di Walter Valentini. L'opera è stata esposta simultaneamente negli spazi della Biblioteca Marucelliana e in quelli della Libreria Antiquaria Gonnelli presso la quale sono state esposte anche le lastre calcografiche ed i fogli stampati. La mostra presso la Biblioteca Marucelliana è rimasta aperta fino al 30 ottobre, quella presso la Libreria Gonnelli fino al 30 novembre.

3. Nel 1939 tre amatori del bel libro (Ugo Ojetti, Tammaro De Marinis, Gilberta Serlupi Crescenzi) ebbero l'idea di fondare un sodalizio di bibliofili, con lo scopo qualificare la stampa del libro italiano, giudicata decaduta, coltivando soprattutto il libro illustrato. Così nacquero i Cento Amici del Libro. Un bibliofilo per ognuna delle grandi città italiane (Milano, Torino, Genova, Venezia, Bologna, Roma, Firenze) si assunse l'incarico di far conoscere l'iniziativa e raccogliere iscrizioni al sodalizio. Dopo quattro o cinque mesi, sessanta soci avevano dato la loro adesione. Fu steso uno statuto e formato un comitato dirigente di dieci membri, corrispondenti ai nomi dei promotori e di amici loro che si erano prodigati per l'iniziativa. Fu così fu deciso di dare alla stampa, sotto la guida di Giovanni (Hans) Mardersteig[6] a Verona, il primo

[5] Di Manzitti v. anche: Edgar Allan Poe, *Il corvo*, a cura di B. Manzitti, con una nota di Y. Bonnefoy; i disegni di Edouard Manet e le versioni in italiano di Ernesto Ragazzoni e in francese di Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, Novara, Interlinea, 2006, 89 pp., ill. (Lyra, 24); *Letteratura come vita. Libri d'artista e di poesie dalla collezione Manzitti, catalogo della mostra*, a cura di B. Manzitti, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 2001.

[6] Tipografo (Weimar, 1892 - Verona, 1977), disegnatore di caratteri, editore, studioso della tipografia, fondatore della Officina Bodoni, il cui nome deriva dal fatto che il fondatore ha potuto stampare i suoi primi libri da caratteri fusi dalle matrici

volume, in 120 esemplari: l'*Aminta* del Tasso, con sette acqueforti di Francesco Chiappelli. Appena distribuito ai sessanta primi soci fondatori, il volume ebbe tanto successo che i quaranta posti vacanti furono ricoperti in poche settimane.

Nei primi trentasette anni di attività (presidenti della società: Ojetti 1939-1946, Giulio Caprin[7] 1947-1952, Bino Sanminiatelli[8] 1953-1975) furono stampate ventuno edizioni. Serlupi Crescenzi dalla fondazione del sodalizio, oltre che segretaria tesoriera, curò e diresse personalmente le pubblicazioni, trattando con gli artisti e il tipografo sia per le illustrazioni sia per l'impaginazione e la legatura. La vecchia Presidenza statutaria si vide costretta a dare le dimissioni, non ritenendo possibile la continuità al livello raggiunto. Alberto Falck rivolse all'assemblea del 24 maggio 1976, che lo eleggeva presidente, un ringraziamento a Giovanni Mardersteig per il suo contributo, per oltre 37 anni, a favore della Società, nominandolo per acclamazione presidente onorario. Questi dichiarava di rimando: «L'era di Gutenberg sta terminando il suo ciclo e sta nascendo un'era nuova, quella della fotocomposizione e della stampa in offset».

«Con l'augurio più fervido e caloroso la Presidenza dimissionaria accompagna i lavori del nuovo comitato perché seguendo vie diverse e più moderne possa continuare a perseguire gli scopi del nostro sodalizio con sempre crescente successo»: con queste parole il Presidente Sanminiatelli e la segretaria tesoriera, nel 1976, lasciavano le rispettive cariche associative e si rivolgevano ai consoci presentando i primi anni di atti-

originali di Giambattista Bodoni, concesse dal Museo Bodoni di Parma. L'Officina fu fondata nel 1922 a Montagnola di Lugano, per essere poi trasferita nel 1927 a Verona. II programma editoriale era di respiro internazionale, visto che gli estimatori e i collezionisti che immediatamente apprezzarono gli obbiettivi dell'Officina Bodoni si trovavano soprattutto in Inghilterra, Germania, Francia e Italia. Quando morì il fondatore, l'attività dell'Officina Bodoni fu proseguita dal figlio Martino, già titolare dal 1970 della Stamperia Valdonega, e dalla moglie Gabriella. M. Mardersteig è autore del saggio: *The cento amici del libro*, «Printing History», 21 (2001), pp. 12-18.

[7] Letterato, traduttore, autore di una donazione bibliografica all'Istituto di studi storici di Napoli.

[8] Fra le unità del carteggio Sanminiatelli, che si conserva presso l'Archivio Bonsanti del Gabinetto scientifico-letterario Vieusseux di Firenze, si conservano alcune lettere relative a questa attività.

vità, con la produzione di ventuno libri di alta qualità e di interesse artistico per le illustrazioni originali, che li rendevano unici nel mondo della bibliofilia italiana. La sede dell'Associazione veniva quindi portata da Firenze a Milano, dove riprendevano le pubblicazioni dal 1979, affidando il compito tipografico a Gabriel Rummonds e Alessandro Zanella, a Martino Mardersteig, subentrato al padre nella guida dell'Officina Bodoni, ma anche ad altri.[9] Va ricordato l'impulso dato a questo periodo sia da Carlo Alberto Chiesa per la scelta dei testi, dei curatori di questi e per l'abbinamento con gli artisti illustratori, sia dal tesoriere Mirko Zagnoli per i rapporti con artisti e tipografi e in generale per l'operatività dell'Associazione.

Si può parlare di una terza fase che si propone, rispetto al passato, di mettere in evidenza particolare attenzione all'illustrazione di grandi artisti contemporanei: è così che, senza rinunciare ai mezzi artigianali della tipografia al torchio, della litografia e della incisione ad acquaforte, saranno pubblicati libri di grandi qualità testuali, artistiche e grafiche. Nel 1999 la carica di segretario è affidata a Loredana Pecorini e la libreria omonima situata nel cuore di Milano è stata designata come sede dell'Associazione. L'ingegner Paolo Tirelli ne assume la presidenza nel 2004.[10]

L'edizione presentata a Firenze si va ad aggiungere alla serie che si è venuta costituendo nel tempo e che, dato il suo carattere di pubblicazione riservata ad un circolo, non è di facilissima ricostruzione. Il primo elenco si deve a Marina Bonomelli, la quale costituisce una prima lista sommaria di 36 titoli, che copre il periodo 1939-2001.[11] Si dà qui la lista della collanina, integrata del censimento delle sopravvivenze in biblioteche pubbliche censite dal Servizio Bibliotecario Nazionale. Così

[9] Su Rummonds v. il testo di *Richard-Gabriel Rummonds to Deliver 2005 J. Ben Lieberman Memorial Lecture*, conferenza tenuta il 24 settembre 2005, alla University of San Francisco, che si legge all'indirizzo di Rete <http://www.printinghistory.org/htm/misc/lieberman/2005.html> (cons. il 20 novembre 2006). Zanella è allievo di Rummonds.

[10] Notizie tratte da: *Cento amici del libro: la storia*, pagina consultata il 16 ottobre 2006 all'indirizzo:<http://www.pecorini.com/cento_amici_storia.htm >.

[11] *Le pubblicazioni dei cento amici del libro. 1939-2001*, a cura di M. Bonomelli, <www.pecorini.com/cento_amici_catalogo>.

come l'età definita, *supra*, da Mardersteig dell'*offset* e della fotocomposizione collide quanto a premesse con l'evo tipografico, così la catalografia da applicare a unità merceologiche di questo genere collide con quella comunemente praticata nella biblioteconomia corrente, che sta alla base della costruzione degli Opac. Ma con questo anticipo le conclusioni, che sono da sviluppare in altra sede, mentre qui devono solo parlare i fatti, che illustrano in una piccola serie libraria molto di pregio una singolarissima convivenza di classicità e di modernità.

1. 1939. Torquato Tasso, *Aminta*. Con 7 acqueforti di Francesco Chiappelli, [s. l.,] Stampato per i Cento amici del libro (Verona, Off. Bodoni di G. Mardersteig), 1939. Ed. di 120 es., di cui 100 *ad personam*. Carattere Griffo, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Legatura in cartonato giallo, autore e titolo in viola su tassello avorio al dorso, taglio in giallo in testa, intonso al piede e al margine esterno, custodia in tela. Questo è il primo libro stampato da Mardersteig per i Cento amici del libro, associazione fondata nel 1939, per iniziativa di Ugo Ojetti, Tammaro De Marinis e della marchesa Gilberta Serlupi Crescenzi. Fino al 1974, Mardersteig curò tutte le pubblicazioni dell'Associazione. Mardersteig, Officina Bodoni, 45; Bonomelli 1.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Milano**, Biblioteca APICE. Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale dell'Università degli studi; **Roma**, Biblioteca di filosofia dell'Università La Sapienza.

Libreria Gonnelli, il catalogo elettronico (cons. il 17 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete: <http://www.gonnelli.it/catalogues/download/14.pdf>) elenca al n° 2542 un es.

2. 1940. Francesco Redi, *Bacco in Toscana & Arianna inferma*. Con 9 acqueforti di Pietro Annigoni, [Verona], Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig per I cento amici del libro, stampa 1940. Carattere Garamond, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. di 120 es. num. Legatura in cartonato rosso, autore e titolo in nero su tassello verde al dorso, taglio in oro in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 2.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Milano**, Biblioteca APICE; **Roma**, Biblioteca di filosofia dell'Università degli studi La Sapienza.

Libreria Gonnelli, il catalogo elettronico (cons. il 17 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete cit. *supra*) elenca al n° 2376 l'es. n° 10.

3. 1941. Marco Aurelio, *Ricordi dell'Imperatore romano Marco Aurelio Antonino scritti durante i fatti d'arme tra i Quadi sulle sponde del Granua e in Carnuto*, Testo tradotto e a cura di Luigi Ornato. Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 1941. Con 1 incisione in rame di Bruno Croatto. Carattere Centauro, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. in 120 es. Legatura in marocchino rosso, titolo in oro sul dorso, taglio in oro in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 3.

4. 1942. Aldo Palazzeschi, *Stampe dell'Ottocento di Aldo Palazzesch*i. Con 11 litografiea colori più una cartella di 9 litografie di Gianni Vagnetti, [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], impresso per I cento amici del libro, [1942]. Carattere Baskerville, carta a tino delle Cartiere Miliani di Fabriano. Legatura in cartonato rosa, titolo in oro sul dorso, taglio in grigio in testa, intonso al piede e al margine esterno, custodia in cartone. Custodia. Ed. di 120 es. Bonomelli 4.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Milano**, Biblioteca APICE.

5. 1947. Pietro Pancrazi, *L'Esopo moderno*. Con 27 xilografie di Bruno Bramanti. [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], impresso per I cento amici del libro, 1947. Carattere Garamond, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. di 120 es. Legatura in cartonato verde, autore e titolo in rosso su tassello bianco al dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 5.

Sbn: **Firenze**, BCN; **Milano**, Biblioteca comunale Palazzo Sormani; **Reggio Emilia**, Biblioteca municipale Antonio Panizzi.

6. 1949. Ugo Ojetti, *La mora*. Verona, Off. Bodoni di G. Mardersteig, I Cento Amici del Libro, 1949. Con acqueforti di Pietro Annigoni di cui 2 acquarellate a mano (19x12 cm). Carattere Garamond, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Mezza pergamena editoriale, autore e titolo in oro sul dorso, taglio in oro in testa, intonso al piede e

al margine esterno. Custodia. Ed. di 120 es. Mardersteig, Officina Bodoni, 91. Bonomelli 6.

Libreria Gonnelli, il catalogo elettronico (cons. il 17 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete cit. *supra*): elenca al n°2561 un es.

7. 1951. Apuleius, *La favola di Amore e Psiche*, novamente tradotta da Ferdinando Carlesi. Con 13 litografie di Aldo Salvadori, acquerellate a mano. Firenze, I cento amici del libro [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], 1951. 13 litografie di 33x25 cm. Carattere Garamond e Zeno, carta Montval. Ed. di 120 es. (Bollettino delle pubblicazioni italiane 1952-9533). Legatura in cartonato avorio, autore in oro sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 7.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Milano**, Biblioteca comunale Palazzo Sormani.

8. 1952. *Il libro di Tobia*, illustrato da una serie di composizioni incise in bronzo da Dario Viterbo. Edizione speciale, stampata per I Cento Amici del Libro. Verona, Officina Bodoni, 1952. Con 10 incisioni di xxxxxx. Carattere Garamond, carta Fabriano. Testo tradotto da Giovanni Giovanozzi. Edizione in 120 es. Legatura in cartonato marrone, titolo in oro sul dorso, margini con tre lati intonsi. Custodia in cartone. Bonomelli 8. Mostra del libro antico e di pregio, a cura dell' A.L.A.I., Associazione Librai Antiquari d'Italia. Catalogo di libri e documenti esposti a Bologna, Cortile dell'Archiginnasio, Piazza Galvani 1, nell'ambito della Rassegna ArteLibro, settembre 2006 (cons. nella versione elettronica il 18 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete: <http://www.alai.it/iniziati/bologna/catalogo.htm> (con riproduzione).

Non localizzata.

9. 1954. Guido Gozzano, *Liriche scelte da "I colloqui"*, Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 1954. Con 17 litografie disegnate da Renato Cenni e tirate da Piero Fornasetti, a colori cm 31x24 cm. Carattere Bembo, carta a tino di Fabriano. Ed. in 120 es. Brossura con carta avorio, litografia sul piatto anteriore, autore in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 9.

10. 1955. Angelo Poliziano, *Della congiura dei Pazzi*, [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], Stampato nel testo originale latino per I cento amici del libro, 1955. Testo a cura di Alessandro Perosa. Con 4 litografie di Renato Guttuso. Carattere Garamond, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. di 120 es. num. Legatura in pergamena, autore e titolo in oro sul dorso, taglio in oro in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 10.

Sbn: **Firenze**, BNC.

11. 1957. Niccolo' Machiavelli, *La Mandragola. Commedia*. [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], 1957. Con 6 litografie di Amerigo Bartoli. Carattere Bembo e Garamond, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. in 120 es. Brossura in carta avorio, litografia sul piatto anteriore, titolo in rosso sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 11.

12. 1959. Giovanni Pascoli, *Tre poemetti latini*, tradotti da Giovanni Battista Giorgini, prefazione di Manara Valgimigli. Con 10 acqueforti di Arnoldo Ciarrocchi, Firenze, I cento amici del libro, 1959 [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 1959]. Contiene: *Il centurione*, *Paedagogium*, *Tempio di Apollo*. Carattere Paganini, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. di 120 es. (BNI 60-1643). Brossura in carta rosa, autore e titolo in grigio sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 12.

Sbn: **Firenze**, BNC.

Catalogo Prandi in linea (<http://www.libreriaprandi.it/opere17.htm>): «stampato su torchio a mano, carta a tino Magnani; tirato a complessivi 120 esemplari numerati per i Cento Amici del libro, di cui 100 *ad personam* f. commercio. Questo è uno dei X esempl. a numerazione romana; il *colophon* è firmato da Bino Sanminiatelli allora Presidente della Società. Le bellissime incisioni di Ciarrocchi sono intercalate nel testo, tre a piena pagina e sette circa a mezza pagina. Cfr. Catalogo Officina Bodoni n. 117. € 1.850,00» (cons. il 18 ottobre 2006).

13. 1960. *Sette novelle montalesi*, testo a cura di Gherardo Nerucci. Con 15 acqueforti di Dario Cecchi. Firenze, I cento amici del libro, 1960

(Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 1960). Da: *Sessanta novelle montalesi*. Carattere Baskerville, carta a mano dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. in 116 es. (BNI 60-5199). Brossura in carta avorio, titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 13.

Sbn: **Firenze**, BNC.

14. 1962. Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *Sonetti*, presentazione di Alfredo Schiaffini. Con 39 xilogr. e 6 linoleogr., di cui tre policrome, di Mino Maccari, Firenze, I cento amici del libro [Verona nell'Officina Bodoni di G. Mardersteig], 1962. Ed. tirata con carattere Garamond e Dante, di 100 es. *ad personam* e 20 num. (BNI 63-2013) su carta a mano Magnani di Pescia. Nome dell'associato e firma del presidente, Sanminiatelli, al colophon. Edizione in 117 es. Brossura alla francese con carta a tino avorio, velina e linoleogr. in rosso sul piatto ant., titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. F. Meloni, *Mino Maccari. Catalogo ragionato delle incisioni*, n° 554-598. Mardersteig, Officina Bodoni, 127. Bonomelli 14.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Roma**, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele 2.

Libreria antiquaria Mirabella, catalogo cons. (il 18 ottobre 2006) all'indirizzo di Rete: <http://www.exlibrismuseum.it/web/catalogo>: € 4.100,00.

Libreria Gonnelli, catalogo eletronico (cons. il 17 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete cit. *supra*): elenca al n° [cod. 2534] l'esemplare n. XXVII.

15. 1964. Italo Svevo, *Senilità. Romanzo*. Edizione riveduta dell'originale del 1898 preceduta da una prefazione dell'autore del 1927. Con 10 litografie di Giacomo Porzano, [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], Cento amici del libro, 1964. Carattere Baskerville, carta Ventura. Carta a mano. Ed. di 119 es. num. da I a C e da 1 a 10 oltre 9 altri recanti il nome di alcuni collaboratori (BNI 64-11800). Legatura in mezza pergamena, piatti in carta gialla, autore e titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 15.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Trieste**, Biblioteca civica Attilio Hortis.

Il catalogo antiquario elettronico MAVIDA, cons. il 19 ottobre 2006, segnala uno degli es. *ad personam*: a parte un piccolo strappo alla velina sul dorso e qualche traccia di polvere all'astuccio, in ottime condizioni. Bibliografia: Mardersteig, Officina Bodoni, 134. Quotazione: € 1.300,00.

16. 1965. *Novella del Grasso Legnaiuolo. Cosa molto piacevole e ridiculosa*. Attribuita a Antonio Manetti, a cura di Gianfranco Folena, riveduta sul manoscritto 2., 2., 325 della BNC di Firenze e stampata per i Cento Amici del Libro, Firenze [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], 1965. Con 8 xilografie di Italo Zetti. Carattere Polifilo e Bembo, carta a tino di Fabriano. Pergamena editoriale, custodia cartacea. Edizione in 117 esemplari. BNI, 66-5362. Legatura in pergamena, titolo in oro sul dorso, taglio in oro in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Mardersteig, *Officina Bodoni*, 138. Bonomelli 16.

Sbn: **Firenze**, BNC.

Libreria Gonnelli, catalogo eletronico (cons. il 17 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete cit. supra: elenca al n° 2568 l'esemplare n° LXV.

17. 1966. Leonardo Sinisgalli, *Cineraccio*, [Verona], Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 1966, con 19 acqueforti di Orfeo Tamburi, edizione in 118 esemplari. Acqueforti di 31x21 cm. Carattere Dante, su c. a mano Cernobbio. Edizione in 118 esemplari. Brossura in carta grigia Ingres, autore e titolo in rosso sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Mardersteig, *Officina Bodoni*, 145. Bonomelli 17.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Roma**, BNC (es. impresso per la BN di Roma).

Ursus Books & Prints: Copy 6 of 118. Item nr. 52729; $ 1,500.00 (cons. il 18 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete:

<http://www.ursusbooks.com/rarebookscat.php?category=Literature&subcategory=Italian>).

18. 1953. Guido Nobili *Memorie lontane. Racconto*, Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 1969 Con 10 acqueforti di Alberto

Manfredi. Carattere Dante, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Prefazione di Pietro Pancrazi all'edizione del 1953. Edizione in 117 esemplari. Legatura in cartonato azzurro, autore e titolo in oro sul dorso, taglio in giallo in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 18.

Non localizzato.

19. 1970. Gentile Sermini, *Cinque novelle*. Nota di Domenico De Robertis. Con 11 acqueforti di Carlo Mattioli, [Firenze], Cento amici del libro [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig], 1970. Carattere Centauro e Bembo, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Brossura in carta avorio, acquaforte sui piatti, autore e titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Ed. di 118 es. num. (BNI 71-6660). Bonomelli 19.

Sbn: **Firenze**, BNC.

20. 1971. Leon Battista Alberti, *Rime amorose e morali*. Testo a cura di Gianfranco Folena. Stampato per i Cento amici del libro, Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 1971. Con 1 acquaforte di Pietro Annigoni. Carattere Dante, carta a tino dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. speciale di 140 es. num. in memoria di Tammaro De Marinis (BNI 72-6226). Legatura in cartonato verde, autore e titolo in oro sul dorso, taglio giallo in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 20.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Roma**, BNC.

21. 1974. Gabriele D'Annunzio, *Liriche tratte dall'Alcione. Il terzo libro delle Laudi*. Con 6 acqueforti di Riccardo Tommasi Ferroni, [Verona, Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig] stampato per i Cento amici del libro, 1974. Carattere Dante, carta dei F.lli Magnani di Pescia. Ed. di 119 es. num. 1-100 e I-X (BNI 75-6036). Brossura in carta color terracotta, autore e titolo in verde sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 21.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Gardone Riviera**, Biblioteche e Archivi del Vittoriale degli italiani; **Roma**, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele 2.

22. 1979. Vittorio Sereni, *Stella variabile*. Con 7 litografie a colori di Ruggero Savinio, tirate da Giorgio Upiglio. [Verona, Richard-Gabriel Rummonds e Alessandro Zanella, 1979], I cento amici del libro, stampa 1979. Carattere Spectrum, carta a tino della Cartiera Miliani di Fabriano. Ed. di 130 es. dedicata a Dante Isella. Brossura in acquaforte sui piatti, autore e titolo in rosa sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Bonomelli 22.

Sbn: **Ferrara**, Biblioteca comunale Ariostea; **Firenze**, BNC; **Urbino**, Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la letteratura europea moderna e contemporanea dell'Università.

23. 1982. Bonvesin de la Riva, *De Cruce*, Prefazione di Gianfranco Contini e note al testo di Silvia Isella Brusamolino. [Verona, Verona, Stamperia Valdonega], I cento amici del libro, 1982. Comprende: *De Cruce*: Con due acqueforti di Franca Ghitti. Nota al testo, schede lessicali e facsimile del codice. Acquaforte di Franca Ghitti. Caratteri Dante e Zeno, carta a tino Magnani. Brossura in carta avorio, acquaforte sul piatto anteriore del primo volume, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Ed. di 130 es. num. Bonomelli 23.

Sbn: **Treviso**, Biblioteca comunale.

24. 1984. Leonardo Sciascia, *Il mare colore del vino. Un racconto*. Con 3 acqueforti di Bruno Caruso, [Verona, Officina Bodoni di Martino Mardersteig], I cento amici del libro, 1984. Carattere Garamond, carta a tino Magnani. Brossura in carta bordeaux, titolo in bordeaux su tassello bianco al dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Ed. di 130 es. num. In custodia (BNI 88-6871). Bonomelli 24.

Sbn: **Firenze**, BNC.

25. 1985. Carlo Emilio Gadda, *Un "concerto" di centoventi professori*, [Verona, Officina Bodoni di Martino Mardersteig], I cento amici del libro, 1985. Con 7 acqueforti + cartella 5 acqueforti di Mino Maccari tirate da Anna Ziliotto. Carattere Van Dijck, carta a tino Magnani. Edizione in 130 esemplari. Brossura in acquaforte sul piatto anteriore, autore e titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede

e al margine esterno. Custodia. Ed. di 100 es. num. più 30 num. I-XXX (BNI 87-7790). Bonomelli 25.

Sbn: **Firenze**, BNC.

26. 1986. Domenico Cavalca, *Sant'Abraam romito e la nipote Maria*, stampato nel 1986 da Michele Ugo Buonafina (1924-2001), con torchio a mano appartenuto a Franco Riva (1922-1981), gennaio 1986. Edizione illustrata con 15 xilografie da Paolo Stoppa, composta a mano nei caratteri Bembo e Garamond e stampata con torchio a mano di F. Riva su carta avorio Magnani in 114 copie per i Cento Amici del Libro, dono del Presidente Alberto Falck e di Michele U. Buonafina. Buon esemplare.

Fonte: Catalogo elettronico Hoepli, cons. in formato elettronico il 18 ottobre 2006 all'indirizzo:

<http://www.hoepli.it/libro.asp?ib=X001511211&pc=00000100 6017000>.

Unica localizzazione: esemplare Hoepli, messo in vendita a 200 €.

27. 1986. William Butler Yeats, *W. B. Yeats, Montale*. Con 3 acqueforti di Fausto Melotti tirate da Franco Sciardelli, [Verona, Editiones Dominicae di Franco Riva e Officina Bodoni di Martino Mardersteig], I cento amici del libro, stampa 1986 (I poeti illustrati). Contiene: *Poems*, di W. B. Yeats; *Versioni*, di E. Montale. Carattere Garamond, carta a tino Magnani. In custodia: ma se ne conosce almeno 1 es. in fascicoli sciolti, margini intonsi ai tre lati, n scatola di tela bleu, autori in oro sul dorso. Ed. di 130 esempl. di cui 100 *ad personam* e 30 numerati I-XXX (BNI 86-1676). Bonomelli 26.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Genova**, Biblioteca Universitaria.

28. 1988. Riccardo Bacchelli, *Il brigante di Tacca del Lupo*. Un racconto di Riccardo Bacchelli, con 5 acqueforti di Luciano Minguzzi, tirate da Giorgio Upiglio [Verona, Officina Bodoni di Martino Mardersteig], Cento amici del libro, 1988. Carattere Garamond, carta a tino Magnani. Legatura in cartonato verde, autori e titolo in oro sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Ed. di 130 es. num. (BNI 88-11808). Bonomelli 27.

Sbn: **Firenze**, BNCF.

Studio Bibliografico Il Caffè (Italy): 700.00 € (cons. all'indirizzo di Rete:

<http://www.ilab.org/db/books947.html>).

29. 1990. Giovan Battista Della Porta, *Della fisionomia dell'uomo. Un compendio*. Con 5 litografie e una postfazione di Fabrizio Clerici, tirate da Adriana Settimi nella Grafica dei Greci, [Verona, Officina Bodoni di Martino Mardersteig], stampato per I cento amici del libro nel cinquantesimo anniversario di fondazione dei Cento Amici del Libro, 1990. Carattere Dante, carta a tino Magnani. Brossura in carta bleu, autore e titolo in oro sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno, custodia in carta decorata a mano. Ed. di 150 es. di cui 100 per i soci e 50 num. I-L. Bonomelli 28.

Sbn: **Firenze**, BNC.

30. 1991. Giovanni Rajberti, *Sul gatto*, Verona, Cento amici del libro [Verona, Officina Bodoni di Martino Mardersteig], 1991. Con 4 acqueforti e 4 puntesecche originali di Isa Pizzoni, tirate da Giorgio Upiglio e firmate a matita. Carattere Poliphilus, carta a tino Fabriano. Legatura in cartonato verde, autore e titolo in oro su tassello verde al dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Prima edizione di 100 es. *ad personam* + XXX es. num. Bonomelli 29.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Roma**, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele 2.

Studio bibliografico Marini: uno dei 100 esemplari *ad personam*. Perfetto: € 500,00, all'indirizzo di Rete: <http://www.libreriamarini.it/>, cons. il 18 ottobre 2006.

31. 1993. Publio Cornelio Tacito, *La Germania*, traduzione di Filippo Tommaso Marinetti, proposta per questa tiratura da Andrea Marini. Litografie di Floriano Bodini, [Santa Lucia ai Monti, Alessandro Zanella, 1993], I cento amici del libro, 1993. Segue il testo orig. di Tacito: *De origine et situ germanorum*. Ed. di 130 es. num. I-XXX e 100

ad personam. Carattere Dante impresso a torchio da Alessandro Zanella (il quale per lo più nella sua attività ha usato una Stanhope del 1854) su carta Alcantara. Litografie tirate a Milano da Giorgio Upiglio, l'artista ha firmato a matita tutti i colophon. Brossura in carta grigia, titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. In custodia. Bonomelli 30.

Sbn: **Firenze**, BNC.

Il catalogo della Libreria Antiquaria Pregliasco s.a.s. di Umberto Pregliasco & C. (cons. in versione elettronica, il 18 ottobre 2006, all'indirizzo di Rete:

<http://www.ilab.org/db/books1005_7.html>), segnala uno dei 100 *ad personam* alla quotazione di € 600.00.

32. 1994. Carlo Emilio Gadda, *Un fulmine sul 220. Un'orchestra di 120 professori*. Con 30 acqueforti di Franco Rognoni, stampate da Anna Ziliotto. Verona [Officina Bodoni di Martino Mardersteig], I cento amici del libro, 1994. Testo a cura di Dante Isella. In custodia. Carattere Dante, carta a mano della Cartiera Magnani. Brossura di Luca Velsanti con acquaforte sui piatti, autore e titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Custodia. Ed. di 130 es. num. 1-100 e I-XXX. Bonomelli 31.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Milano**, Biblioteca Trivulziana. Archivio storico civico.

33. 1995. Gabriele D'Annunzio, *Da Le città del silenzio*. Litografie di Ercole e Luca Pignatelli, tirate da Giorgio Upiglio. [s. l.], I cento amici del libro [Milano, Officina Tipografica Ruggero Olivieri], 1995. Carattere Garamond, carta Hahnemühle. In custodia. Brossura in carta verde, autore e titolo in argento sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno. Ed. di 130 es. Bonomelli 32.

Sbn: **Firenze**, BNC.

34. 1996. *Il cantico dei cantici*, traduzione e postfazione di Gianfranco Ravasi. Con 13 litografie a colori di Aldo Salvadori, [s. l. (Reggio Emilia, F.lli Manfredi)], I cento amici del libro, 1996. Carattere Garaldus, carta della Cartiera Sicars. Brossura di Giovanni Codina in carta verde,

litografia sul piatto anteriore, fascicoli sciolti, scatola in cartone. Ed. di 100 es. *ad personam* più 30 num. I-XXX. Bonomelli 33.

Sbn: **Firenze**, BNC.

35. 1999. Umberto Saba, *Preludio e canzonette*. Con 15 incisioni (11 a colori e 4 in bianco e nero) di Sandro Matini, tirate da Giorgio Upiglio, [s. l. (Santa Lucia ai Monti, Alessandro Zanella)], I cento amici del libro, stampa 1999. Carattere Dante, carta delle cartiere Arches e Sicars. Brossura di Giovanni De Stefanis con incisione sui piatti, Custodia. Ed. di 100 es. *ad personam* più 30 num. Bonomelli 34.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Milano**, Biblioteca comunale Palazzo Sormani.

36. 2000. Clemente Rebora, *Canti anonimi*. Con 8 incisioni a colori all'acquaforte, all'acquatinta e ceramolle di Enrico Della Torre, tirate da Giorgio Upiglio, a Milano [s. l. (Santa Lucia ai Monti,, Verona Alessandro Zanella)], I cento amici del libro, 2000. Nota di Giovanni Raboni. Carattere Spectrum, carta a tino delle Cartiere Magnani. Brossura in carta verde, autore e titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno, custodia in cartone. In custodia. Ed. di 130 es. num. 1-100 *ad personam* e I-XXX firmati da E. Della Torre.. Bonomelli 35.

Sbn: **Firenze**, BNC. **Reggio Emilia**, Biblioteca municipale Antonio Panizzi (fonte: sito del Comune, cons. il 19 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete:

<http://www.municipio.re.it/Biblioteche/panizzi.nsf/Pagine/22B3819F77AE5C7CC1256E990052CC1C?OpenDocument>).

37. 2001. Camillo Sbarbaro, *Rimanenze*. Nota di Vanni Scheiwiller all'edizione del 1971. Con incisioni di Giulia Napoleone, [Verona, Officina Bodoni di Martino Mardersteig], impresso per I cento amici del libro, stampa 2001. Con 7 incisioni numerate e firmate, tirate in rosso carminio, da Anna Ziliotto, su carta Hahnemuhle. Piccola incisione firmata e numerata applicata sulla cartella (cm 10x10). Carattere Dante, carta Magnani filigranata sul torchio Dingler. Ed. di 100 es. *ad personam* più 30 num. I-XXX (BNI 2001-11824). Brossura in carta

bianca, incisione sul piatto anteriore, autore e titolo in nero sul dorso, taglio rifilato in testa, intonso al piede e al margine esterno, custodia in cartone. Bonomelli 36.

Sbn: **Firenze**, BNC; **Roma**, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele 2. **Reggio Emilia**, Biblioteca comunale Panizzi, esemplare con illustrazioni a maniera nera (fonte: sito del Comune, cons. il 19 ottobre 2006 all'indirizzo di Rete: <http://www.municipio.re.it/biblioteche/panizzi.nsf/>.

Studio bibliografico Marini: uno dei 100 esemplari *ad personam*. Ottimo: € 500,00, all'indirizzo di Rete: <http://www.libreriamarini.it/>, cons. il 18 ottobre 2006.

38. 2004 Emilio Villa – Arnaldo Pomodoro, *Sette frammenti* da *L'arte dell'uomo primordiale* di Emilio Villa; con 7 calcografie in rilievo di Arnaldo Pomodoro; volume a cura di Aldo Tagliaferri. [Milano], I cento amici del Libro, 2004 [Verona: Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig, 2004]. 36, [8] p., 7 calcografie; (30x22 cm). Calcografie in rilievo di Arnaldo Pomodoro tirate a cura di Valter Rossi dalla Vigna Antoniniana Stamperia d'Arte in Roma su carta Rosaspina Fabriano (30x63). Pubblicazione prodotta in occasione del 65. anniversario dell'associazione Cento amici del libro. La stampa dei sette frammenti è estrapolata dal testo inedito *L'arte dell'uomo primordiale*, risalente agli anni Sessanta, pubblicato integralmente nel 2005 dallo stesso Tagliaferri (Milano, Abscondita, 2005 «Miniature. 40»). Colophon: «Questo volume, composto a mano in caratteri Baskerville e impresso su carta velata filigranata Magnani di Pescia sul torchio Dingler dell'Officina Bodoni in Verona, contiene sette testi di Emilio Villa a cui si è ispirato Arnaldo Pomodoro per le sue sette opere grafiche, che accompagnano e sono parte integrale dell'opera. Le calcografie in rilievo sono state tirate a cura di Valter Rossi dalla Vigna Antoniniana d'Arte di Roma su carta Rosaspina Fabriano. La copertina del volume, con il titolo composto a mano e impresso da Martino Mardersteig, di seguito è stata tirata in calcografia dalla Vigna Antoniniana Stamperia d' Arte su carta Acquarello Magnani Gli esemplari riservati ai soci sono numerati da 1 a 100, ulteriori 30 copie recano la numerazione romana da I a XXX. Verona novembre 2004 ed è dedicata alla memoria di Alberto Falck».

Fonti:
1. Notiziario all'indirizzo di Rete: <http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp/idelemento/20393>, cons. il 17 ottobre 2006).
2. Notiziario all'indirizzo di Rete: <http://www.tgcom.mediaset.it/libri/articoli/articolo233497.shtml>. cons. il 18 ottobre 2006).

Censimento: non localizzata.

39. 2005. Lucio Piccolo, *Canti barocchi*. Litografie di Mimmo Paladino, [Milano], I cento amici del libro, 2005. In custodia. Ed. di 130 es. num. di cui 100 numerati 1-100 *ad personam* e 30 numerati I-XXX.

Sbn: **Firenze**, BNC.

Antonio La Penna

ALLA RICERCA DI ANDRODO

In un passo dello *Zibaldone* di Leopardi viene riferito brevemente il famoso aneddoto di Androclo e il leone;[1] ma la lezione da lui data non è Androclo, bensì Androdo. La mia sorpresa per questo errore non durò molto, perché pensai che Leopardi nella lettura del suo testo avesse scambiato il nesso *cl* con *d*. L'origine dell'errore è in questo scambio, ma mi sbagliavo nell'attribuirlo a Leopardi: risale, infatti, ad alcuni secoli prima.

In seguito mi capitò di trovare lo stesso errore negli *Essais* di Montaigne:[2] nello stesso aneddoto il nome è *Androdus*. Si può risalire ancora più indietro: in Leon Battista Alberti il nome è *Androdoro*, cioè *Androdo* con un suffisso suggerito, per analogia, da nomi come Teodoro, Isidoro, Atenodoro, ecc.

Nel mondo di cultura latina la fonte dell'aneddoto su Androclo e il leone è nelle *Noctes Atticae* di Gellio (V 14, 9-30, dove il nome di Androclo ricorre otto volte). A Montaigne il nome errato sarà pervenuto da un'edizione del Cinquecento. Per Leopardi posso essere più preciso. Nel catalogo della biblioteca Leopardi compaiono tre edizioni: di una è pervenuto il frontespizio, quindi ho rinunziato a controllarla; le altre due sono l'aldina, del 1515, e l'edizione veneziana del 1544; in ambedue la lezione è sempre *Androdus*.[3] Per l'Alberti, invece che a un'edizione stam-

[1] P. 4265 nel manoscritto di Leopardi, p. 1098 nell'edizione Flora (Milano, Rizzoli, 1937), p. 2383 nell'edizione Pacella (Milano, Garzanti, 1991). Il brano in cui l'aneddoto è riferito è datato Recanati, 29 marzo 1827.

[2] II, 12 (p. 527 dell'edizione della Pléiade, Parigi 1950).

[3] Queste ultime due edizioni sono state controllate dalla prof.ssa Laura Micozzi, che qui ringrazio per la sua gentilezza. Leopardi, che, giustamente, ritiene l'aneddoto di origine greca, cita anche Eliano, *Hist. anim.* VII 48. Qui il nome è Ἀνδροκλῆς; ma Leopardi deve aver visto solo Gellio. Un'altra fonte è Seneca, *De ben.* II 19; ma, benché egli dica che ha assistito all'episodio, o che vi hanno assistito uomini del suo tempi («spectavimus»), non fa nessun nome.

pata, bisognerà pensare a un manoscritto: il IV dei *Libri della famiglia* fu composto alcuni anni dopo i primi tre, ma non si scende più in giù del 1441, mentre l'*editio princeps* delle *Noctes Atticae* comparve a Roma nel 1469.[4] L'errore, infatti, si trova in manoscritti di Gellio: non ho condotto nessuna ricerca in proposito, ma me ne ha dato notizia il massimo esperto della tradizione manoscritta di Gellio, Franco Cavazza, che qui ringrazio. Precisare i tramiti attraverso cui l'errore è passato da codici a edizioni a stampa non è compito che mi sia proposto: con questa breve nota ho voluto solo dimostrare che l'errore dello *Zibaldone* ha una sua storia nelle letterature moderne. In questa storia incontriamo l'Alberti e Leopardi, due autori prediletti di Roberto Cardini.

La lezione di *Androdo* nello *Zibaldone* fu stampata, giustamente, dal Flora (II, p. 1098); qualche editore successivo ha normalizzato la lezione in *Androclo*, ma il Pacella (II, p. 2383) ha ristabilito il testo autentico. L'edizione del Pacella è un capolavoro di dottrina, acribia, acume; in questo caso, però, ha tralasciato la ricerca dell'origine dell'errore.

[4] «In domo Petri de Maximis per Conradum Sweynheim et Arnoldum Pannartz».

Pierre Laurens – Florence Vuilleumier Laurens

SCRIPTURA MONUMENTALIS: LE DETOURNEMENT DU MODELE ANTIQUE

Il nous a semblé que la meilleure façon d'acquitter notre commune dette d'amitié à l'égard de celui qui fut pendant tant d'années à San Gimignano, puis à Arezzo, et qui est à présent à Prato, l'*anima mouens* du Centro di Studi sul Classicismo, et de nourrir pour notre *quote-part* cette réflexion sur «les Antiques et les Modernes» qui traverse toute sa problématique, serait de lui dédier les prémices d'un livre que nous portons depuis longtemps et qui verra le jour au printemps prochain sous le titre: *L'âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du XVe au XVIIe siècle.* Plus clairement peut-être que celui du livre, le titre de la présente contribution, qui en résume l'un des principaux acquis, pose le problème de l'héritage en mettant précisément en lumière ce qu'il a pu avoir de conflictuel: puisqu'il nous confronte d'emblée avec la double tâche de l'imagination humaniste: creuser, mais pour édifier; connaître le passé, mais pour construire, en l'interprétant, voire en le gauchissant et contestant, le présent et l'avenir. N'oublions pas que l'épigraphie, qui est pour nous la science des inscriptions, c'est encore et d'abord pour les hommes de la Renaissance l'art de composer des inscriptions sur le modèle de l'antique: *Epigraphica, siue Ars inscriptiones pangendi*, tel est le titre du livre d'Ottavio Boldoni (1660), inaugural en ce sens que c'est à lui que nous devons l'emploi du mot «épigraphie». Or, que l'interprétation du modèle allât parfois jusqu'à la subversion, c'est ce que nous allons vérifier à plusieurs niveaux, en étudiant successivement le dessin de la lettre, le contenu idéologique et enfin les choix stylistiques.

* * *

On ne fera qu'évoquer le problème de la lettre, ce point ayant été illuminé vers les années soixante-dix par une pléiade d'excellents travaux, de Millard Meiss, de Giovanni Mastersteig, de Stanley Morison, etc. Un

texte édité par Paul Kristeller dans son *Mantegna* en 1902 d'après un manuscrit de la Bibliothèque capitulaire de Trévise peut donner une idée de l'esprit dans lequel s'est faite la redécouverte des formes antiques. C'est, sous le titre de *Jubilatio*, le délicieux récit par Felice Feliciano, ami du peintre, d'une promenade archéologique sur les rives et les îles du lac de Garde, les 23 et 24 septembre 1464: une petite société d'amis, comprenant, avec Feliciano lui-même et Mantegna, Giovanni Marcanova et Samuele da Tradate, structurée pour l'occasion à l'antique (un *imperator*, deux consuls), survole dans une barque fleurie «les champs liquides de Neptune», s'arrêtant pour relever, au milieu de jardins de roses, de lauriers et de citronniers, les inscriptions d'un temple de Diane et d'un monument à la mémoire d'Antonin le Pieux: mélange d'idéalisme et de luxe, d'enquête scientifique et d'utopie, d'enthousiasme pour l'Antiquité, dont ils revivent les splendeurs en imagination, et du goût de la nature, dont le charme est décrit en termes ardents.

L'important est que Felice Feliciano, qui devait dédier à Mantegna sa collection de vingt-deux inscriptions, est aussi l'auteur du plus ancien traité sur la forme de la lettre romaine, conservé par un précieux manuscrit, le Vaticanus Latinus 5852, où il est suivi par un traité sur la fabrication des pigments pour encres de couleurs. Ayant observé sur la pierre des traces de la règle et du compas, laissées par les *quadrarii*, Feliciano en déduit que la lettre se construit au moyen du cercle et du carré – «Suole l'usanza antica cavare la litera di tondo e quadro» –, obéit, donc, à la rationalité d'une pure géométrie, d'ascendance vitruvienne et, au-delà, pythagoricienne. Il inaugure ainsi une série d'études théoriques illustrées par Damianus Moyllus da Parma (*ca.* 1480), Luca Pacioli, en appendice du traité d'architecture qui termine son *De diuina proportione*, Giovanni Battista Palatino, Albrecht Dürer, Geoffroy Tory, Giovanni Francesco Cresci, Luca Horfei da Fano.

Parallèlement, Feliciano nous introduit à la pratique de l'inscription à l'antique, où l'on souligne à juste titre le rôle initiateur de Mantegna, avec, dès les années cinquante, les inscriptions des peintures des Eremitani à Padoue; Mantegna est suivi de près par Donatello et surtout par Leon Battista Alberti, avec les inscriptions déjà parfaites, et admirées par Giorgio Vasari, de la frise du temple Malatestiano à Rimini, du bandeau du Saint-Sépulcre dans la chapelle Rucellai et de la Façade de Santa

Maria Novella à Florence. Le fait est que, par une révolution analogue à celle qui affecte à la même époque la lettre manuscrite, et non sans relation avec elle, puisque les manuscrits carolingiens offraient eux-mêmes dans la calligraphie des titres de beaux exemples de capitales, à la majuscule et à la minuscule gothiques se substitue universellement la capitale romaine et très précisément l'impériale, exhibée sur la base de la colonne Trajane, préférée à la républicaine, plus étroite et plus serrée, pour ses espacements plus larges, sa forme plus carrée, son *shading* (pleins et déliés), ses grâces (ce sont les fines courbes adoucissant l'extrémité des traits rectilignes, son «O», plus ovale, la barre du «R» prenant à la panse et non à la verticale, la queue de la lettre «Q» s'étirant au moins sur deux carrés). Le seul vrai débat est entre les partisans de la géométrie pure, par la règle et le compas, et les partisans du *free hand*, qui, comme Cresci dans son *Discorso delle maiuscole antiche romane,* déconseille l'emploi de l'instrument pour la réalisation des courbes, estimant que l'œil et la main sont les seuls vrais juges de la perfection.

Reste que, géométrie ou *free hand*, pendant un siècle le mouvement général est pour retrouver, fût-ce idéalement, le secret du modèle antique. L'ultime démarche, celle d'un élève de Cresci, Luca Horfei, n'en est que plus significative, car elle vise délibérément à le surpasser. De ce calligraphe, dont le rôle était resté inconnu jusqu'à ce que Stanley Morison lui consacre un chapitre retentissant de son *Politics and Script* (Oxford, 1972), nous possédons au moins trois documents importants:

– 1: Un court manuscrit, découvert par Carla Marzoli, le Vaticanus Latinus 5541, où Horfei, qui se désigne comme *Palatii Apostolici scriptor* et comme quelqu'un qui a passé sa vie à l'étude des lettres capitales, *quas uulgo maiusculas appellant*, présente l'érection de l'obélisque de Saint-Pierre comme un trophée de la religion chrétienne, trophée couronné, écrit-il, par la décision prise par Sixte V de faire graver des inscriptions par un *artifex* – c'est lui-même – capable d'élaborer «un modèle de lettre égal sinon supérieur en beauté à celui des Anciens».

– 2 et 3: deux autres ouvrages restés en manuscrit: l'*Alfabeto delle maiuscule Antiche Romane* […] *nelle quale con ragione geometrica s'insegnano le misure di dette lettere,* Roma, s.d., et surtout les *Varie Iscrittioni del Santissimo S.N. Sisto V Pont. Max […] disegnate in pietra e dal medesimo fatte intagliare in Roma*, Roma, 1589.

Ce dernier ouvrage, second volume d'un ensemble confié à la typographie vaticane dirigée par Domenico Basa, et dont le premier volet était le livre de Domenico Fontana *Della trasportazione dell'obelisco Vaticano,* contient les fac-simile des quatre inscriptions de la base de l'obélisque de Saint-Pierre, mais aussi l'inscription circulaire qui court autour de l'œil (base du lanternon) de la coupole, celle de la fontaine de l'Aqua Felice, place San Bernardo, etc.

Or il apparaît aux yeux que les inscriptions réunies ici et qui reproduisent fidèlement celles du monument, diffèrent de tout ce qui précède par leur dessin plus élancé et par une distinction toute spéciale. Assez pour que l'on puisse écrire, avec Stanley Morison à propos des lettres sixtiennes:

> It is a modernised version of the antique capitals. They are still roman, but without being any longer imperial. In effect, the sixtine capitals are a christian revision of the capitals that were part of the *insignia* of Augustus, Trajan and the succeeding pre-christian emperors. […] The sixtine departure from the proportions of the then admired letters of the Trajan column was deliberate, authoritative and christian.

* * *

Conversion chrétienne d'un matériel païen: fruit d'une volonté délibérée, l'alphabet sixtien dériverait de sa rationalité supérieure sa capacité à surpasser esthétiquement les capitales néo-classiques ou néo-païennes. Il est donc légitime – et tout ce qui vient d'être dit de la lettre matérielle n'était qu'en préparation de ce second point – de mettre ce dernier ennoblissement du dessin en rapport avec l'emploi de l'inscription comme support de l'idéologie pontificale, avec l'esprit du grand projet sixtien, déclaré notamment par l'architecte du pape, Domenico Fontana, dans sa préface à la *Trasportazione […]*:

> La sainteté de N.S. Sixte V, prince excellent et très sage, abhorra toujours le culte des faux dieux des Gentils […]. De sorte qu'il tenta de toutes ses forces d'effacer le souvenir des idoles tant exaltées par les païens avec leurs pyramides, obélisques, colonnes,

> temples et autres édifices fameux […]. Ce désir si pieux et ce zèle si ardent, il le manifesta tout de suite à propos de l'obélisque du Vatican, pierre merveilleuse que l'on appelle ordinairement l'Aiguille: exorcisant cette aiguille et la consacrant comme soutien et piédestal de la très-sainte Croix.

Le même ouvrage rapporte que la «conversion» se fit en quatre temps. 1. Conversion axiale: on le transporte au centre de la place Saint-Pierre, dans la symétrie du porche de la basilique. 2. On le couronne de la Croix, remplaçant la sphère que l'on croyait enfermer les cendres de César. 3. On jette des médailles dans le soubassement, façon d'insérer le petit monument dans le grand monument. 4. Enfin, à la dédicace antique, à Auguste et à Tibère, on ajoute cinq inscriptions, une au sommet, quatre à la base, qui consacrent explicitement la victoire du christianisme sur le paganisme pris en trophée. Elles disent:

- l'arrachement au site ancien (*e priore sede auulsum […] operoso labore transtulit*),
- la libération du culte des idoles (*Cæsaribus Augusto et Tiberi ablatum, ab impia superstitione expiatum*),
- la nouvelle consécration (*Sanctissimæ Cruci*),
- enfin, le *Christus Vincit, Regnat, Imperat* est la transmutation chrétienne de la triple acclamation qui saluait l'empereur.

On sait que le même architecte a relevé durant le quinquennat de Sixte trois autres obélisques. Celui de la place du Peuple, par sa superposition d'inscriptions, offre de la même volonté une illustration si possible plus parlante encore: il s'agit de l'obélisque d'Héliopolis, que l'inscription hiéroglyphique dédiait déjà au Soleil. Auguste, ayant soumis l'Égypte, le fit venir à Rome et le dédie dans le grand cirque à la divinité païenne: *Soli donum dedit*, deuxième dédicace. À son tour, Sixte, qui l'a fait déterrer en 1587 et transporter sur la place, face à l'église Santa Maria del Popolo, l'orne de deux nouvelles inscriptions. La première dit simplement le fait, restauration et conversion:

> Cet obélisque, que César Auguste avait, selon un rite impie, dédié au Soleil dans le grand cirque et qui gisait misérablement, brisé et fra-

> cassé, Sixte V, souverain pontife, a ordonné de le déterrer, de le déplacer, de lui rendre sa beauté ancienne et de le dédier à la sainte Croix.

Mais la deuxième inscription, prenant appui sur la dédicace païenne, dégage admirablement le sens symbolique ou tropologique:

> Plus auguste et joyeux, je me dresse devant l'église de Celle dont le ventre virginal a porté le Soleil de justice.

Mais on aurait tort de croire que cette dialectique, de restauration-conversion, magistralement mise en œuvre par Sixte, ait été l'apanage de son pontificat. Au moins aussi ancienne que la reprise en main de la Ville au retour du concile de Constance, elle s'affiche, à l'occasion de la réorganisation de l'aire capitoline par Michel-Ange, dans les deux inscriptions de Paul III, conservées à l'entrée du palais des Conservateurs, qui en dégagent la portée symbolique: la première, datée *ab Vrbe condita*, rappelle l'antique dignité historique du lieu et la volonté de continuité de l'œuvre édilitaire. La seconde, datée de l'ère chrétienne, oppose à la consécration à Jupiter la consécration au Christ. Et tel est en effet, selon Paolo Portoghesi, le sens de l'organisation spatiale: double ouverture visuelle, d'une part vers la cité antique, côté forum, où tout n'est que ruines et funèbre majesté; d'autre part vers la cité moderne, toute bruissante de ferveur: du point de vue urbanistique, l'itinéraire capitolin, orienté désormais au rebours de l'antique, est une représentation sacrée, un spectacle historique, un *speculum doctrinale.*

Or c'est autour de ce spectacle capitolin que s'organisent les grandes fêtes de la Rome pontificale, inaugurées par les deux triomphes, de Charles Quint, à son retour triomphal de Tunis en 1536, neuf années après le sac, et de Marco Antonio Colonna en 1571, après la victoire de Lépante sur la flotte de la Sublime Porte. C'est pour le premier que Paul III fait rouvrir l'antique Voie sacrée, abattant, comme le rappelle Rabelais, deux cents maisons ainsi que trois ou quatre églises et dégageant les arcs de Constantin, de Titus et de Septime Sévère pour que Charles, successeur légitime des empereurs, entrant par l'ancienne porte Capène, pût passer sous leurs arcs. Baldassare Peruzzi, auteur des architectures éphémères dressées au long du cortège, prévoyait de

recouvrir les inscriptions antiques des arcs du forum par de nouvelles inscriptions dédicatoires qui cette fois ne seront pas réalisées. Elles le seront à l'occasion de la deuxième entrée triomphale, celle de Colonna. On peut y voir, encore une fois, comment l'inscription moderne tire sa structure rhétorique de sa relation avec l'inscription antique à laquelle elle se substitue. Parallélisme de la double inscription sur l'arc de Constantin:

> Premier des empereurs romains, Constantin, brandissant l'étendard de la Croix, a lutté victorieusement contre les plus acharnés ennemis du nom chrétien – Premier des pontifes romains, Pie V, ayant fait alliance avec le roi catholique et la République de Venise, a remporté contre l'armada turque la plus éclatante des victoires;

opposition sur l'arc de Titus:

> Réjouis-toi, Jérusalem, que jadis Vespasien mena en esclavage, et que Pie V s'acharne à libérer

et sur le Capitole, à Santa Maria in Aracœli:

> Les actions de grâces que jadis les chefs païens, pour célébrer leurs exploits, rendaient stupidement aux idoles sur le Capitole, aujourd'hui le chef chrétien, montant sur l'Aracœli, les rend au vrai Dieu des chrétiens, Jésus-Christ.

Mais grâce à ces deux triomphes à l'antique, la voie était désormais ouverte aux défilés solennels des *Possessi*: il s'agit de la cavalcade par laquelle chaque pape, à son avènement, partant de Saint-Pierre par le pont Saint-Ange et la via dei Banchi et montant sur le Capitole, redescendait sur la Voie sacrée au rebours de l'antique cortège triomphal, pour aller prendre symboliquement possession de Saint-Jean-de-Latran, le siège le plus ancien de la Papauté. Inversion pleine de sens, sur le trajet de laquelle les arcs antiques rendaient leur hommage obligé et parfois contraint, rajeunis par une inscription circonstancielle le plus souvent conçue contre l'originelle. La quasi-totalité de ces inscriptions éphémères étant archivées et pouvant se lire aujourd'hui encore dans

l'immense ouvrage de Francesco Cancellieri, il nous suffira d'en traduire une ou deux, qui éloquemment mettent en œuvre la figure de la *syncrisis*, dont l'énergie a été admirablement analysée par Quintilien. Ainsi cet éloge d'Innocent X sur l'arc de Septime Sévère, côté Forum, en 1644:

> Regarde depuis tes ruines, Rome ancienne, reine des villes, du monde souveraine, combien, au cours des siècles ont gagné les ornements de ta fortune, les insignes de ta majesté. Jadis, les aigles belliqueux présidaient aux citadelles capitolines, aujourd'hui sur la masse imposante du Vatican règne l'oiseau de Noé, porteur du rameau d'olivier [stemma d'Innocent]; ceux-là commandaient à l'étendue des terres, celui-ci, par le sceptre admirable des clés, ouvre le Ciel. Pour le bonheur de la cité le Capitole abaisse ses faisceaux devant le Vatican […].

ou cet éloge de Clément IX, en 1667, toujours sur l'arc de Septime-Sévère, côté Capitole:

> Ne cherche point, lecteur, le nom triomphal de Septime Sévère: au lever de la majesté de Clément il s'efface: pourquoi Sévère paraîtrait-il là où Clément brille?

Suit une série d'antithèses liées à la métaphore solaire et qui culminent dans le renversement final:

> […] L'autre a donné des spectacles au peuple romain, celui-ci, c'est lui-même qu'il offre en spectacle adorable au monde entier.

* * *

Cette rhétorique célébrative, si éloignée de l'inscription romaine originale, nous amène aux considérations stylistiques qui seront le troisième point de cette démonstration. En effet, les inscriptions romaines des *Possessi* ne sont qu'un exemple parmi d'autres de ce nouveau style épigraphique qui se développe tant sur les monuments que sur les *cartelli* des fêtes éphémères baroques et que sur la page du livre, puisqu'on

assiste à la naissance et à la floraison d'un véritable genre littéraire, intermédiaire entre la prose et la poésie, l'*elogium* ou inscription laudative composée directement pour le livre: un genre qui a pour initiateur Juste Lipse et Giambattista Marino et qu'illustrent à l'envi Louis Giuglaris, le Père Philippe Labbe, le Père Giovanni Andrea Alberti, le Père Giovanni Battista Mascolo, le Père Giovanni Battista Orsi et plus que tous Emanuele Tesauro, connu comme l'auteur de ce grand manifeste du style baroque, publié à Turin en 1654: le *Cannocchiale aristotelico*.

Tesauro est à la fois un praticien et un théoricien génial de la forme inscriptionnelle. Il avait soixante-quatorze ans en 1666 quand un érudit et admirateur, Emanuele Filiberto Panealbo, fait paraître à Turin un volumineux in-douze intitulé *Inscriptiones*, qui sera réédité cinq fois du vivant de son auteur: ce volume, qui réunit des compositions échelonnées sur plus de quarante-cinq années, l'entière parabole de la production tésaurienne, s'offre comme un promptuaire ou plutôt un musée-théâtre ou encore une immense galerie, où sont exposées toutes les formes de l'éloge: conçues pour le livre, comme les *Cæsares*, les *Patriarchæ*, ou pour les fêtes solennelles des maisons d'Espagne et de Savoie, ou pour les murs du Palais royal, de la Vénerie, du Palais civique de Turin, les inscriptions tésauriennes servent un double propos: célébratif (la glorification de la Maison de Savoie) et expérimental – elles sont une illustration des infinies variations possibles sur la forme inscriptionnelle, telle qu'elle est analysée dans le *Cannocchiale.*

Inversement, le *Cannocchiale* lui-même peut être lu non plus seulement comme un traité de rhétorique et d'esthétique générale, mais aussi et avant tout comme un traité du style épigraphique: une épigraphie en opposition complète avec la tradition classique et renaissante, accusée d'être sans aucune vivacité ni piquant, «senza vivezze e acume niuno»; une épigraphie définie par une lisibilité particulière, qui ne résulte pas seulement de l'intelligibilité du signe et du texte, mais de l'adéquation de celui-ci à la norme rhétorique contemporaine: en un mot, un véritable manifeste théorique de l'épigraphie baroque.

Le titre même du traité autorise et même impose cette lecture. Titre de 1654: *Il Cannocchiale aristotelico, o sia delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese, e di tutta l'arte simbolica e lapidaria.* Titre de la traduction latine de 1714: *Idea argutæ et ingeniosæ dictionis, ex*

principiis Aristotelis sic eruta ut in universum arti rhetoricæ et in primis lapidariæ atque symbolicæ inseruiat.

Mais surtout deux chapitres importants sont expressément consacrés au style de l'inscription. Le Chapitre XIX, intitulé précisément «Iscrizioni Argute», s'ouvre sur un remarquable parallèle entre le style de Cicéron et celui de Tacite, base d'une opposition plus fondamentale, entre style oratoire et style lapidaire. Tesauro cite d'abord un long passage de la XIVe *Philippique*, où Cicéron, après la défaite d'Antoine à Modène, propose un monument et un éloge funèbre pour les héros de la légion Martia – nous n'en citons que le début:

> Ô mort fortunée, que vous deviez à la Nature, mais rendîtes bien mieux à la patrie; je crois bien que vous étiez nés pour la patrie, vous qui tenez jusqu'à votre nom de Mars, en sorte que le même dieu semble avoir créé cette ville pour le monde et vous pour cette ville.
>
> *O fortunata mors, quæ, naturæ debita, pro Patria est potissimum reddita. Vos uero Patriæ natos iudico, quorum etiam nomen a Marte est: ut idem deus Vrbem hanc gentibus, uos huic Vrbi genuisse uideatur.*
>
> Tu vois, observe-t-il, dans cet éloge une belle forme oratoire, bonne à dérouler sur parchemin, mais non lapidaire et faite pour s'inscrire sur le marbre.Tu vois que chaque période est conceptueuse, mais non concise: les pointes s'y fondent sur la Métaphore, mais adoucie, et sur l'Opposition, mais peu resserrée: il y manque le Laconisme, qui s'accorde mal avec la rondeur de la période.

Sur quoi, à l'intention du Lecteur, il réduit le discours cicéronien à la manière lapidaire, en l'élaguant et commentant, comme suit:

> *Fortunata Mors / Naturæ debita, Patriæ reddita / Legio uere Martia / a patrio nomine adepta / ut idem armorum deus / Vrbem hanc gentibus, uos huic Vrbi genuerit.*
>
> Ne vois-tu pas comment, *grâce à un changement infime*, un éloge audible est devenu lisible? La manière tullienne est excellente pour l'oreille, mais l'autre est meilleure pour les yeux.

Il se tourne alors vers Tacite et cite un passage susceptible, dit-il, d'être mis en forme lapidaire par simple disposition en lignes, sans changer une syllabe, «senza mutare una sillaba»:

> Compare, dit-il, cet éloge avec celui de Cicéron, et tu auras de quoi philosopher sur la différence du style oratoire au lapidaire, du Discours aux Inscriptions. Celui de Cicéron est plus vide, parce qu'il tourne toujours sur un seul thème; celui-ci est plus plein, parce que chaque période forme un nouveau thème, qui fournit de nouvelles et vives pointes. Celui-là a une manière plus Pathétique, celui-ci plus Politique, rendant les inscriptions moins touchantes, mais plus graves. Celui-là joue quasiment tout au long sur une seule figure d'opposition superficielle; en celui-ci les oppositions sont relevées par le Laconisme, faisant allusion à des histoires si lointaines que chaque mot exigerait un commentaire. Celui-là finalement a un rythme plus moelleux et arrondi, celui-ci plus dur et plus concis. Ce qui fait que les phrases de Cicéron sont plus élégantes pour le discours et celles de Tacite plus vives (*frizzante*) pour les inscriptions. Et il y a précisément entre le discours et l'inscription la différence qu'Aristote relevait entre le style oratoire et le style «exquisito», appelant l'un «contentioso» et l'autre précisément «exquisito». Et ainsi tu verras que beaucoup de modernes compositeurs d'Éloges et d'inscriptions, voulant dans leurs phrases paraître cicéroniens, émoussent la pointe de leurs *concetti*. Et au contraire si tu récitais au peuple les inscriptions qui donnent le plus de plaisir au lecteur, tu romprais les oreilles à tes auditeurs et les vivacités seraient ressenties comme des blessures. Quant à moi, je me suis appliqué à ce second style pour les *Éloges des Césars*, comme plus lisible. Bien que, comme j'étais alors un tout jeune homme, il ne faut pas s'étonner que le style en soit juvénile, et plus vif que solide.

On a reconnu dans ces pages lumineuses opposant le style oratoire, concertatif et plus pathétique, au style lapidaire, plus piquant et politique, on a reconnu, appliquée au visible et à l'audible, la méthode du *Giudicio* où, déjà avec l'aide d'Aristote, le jeune auteur, raisonnant sur les conditions de la performance oratoire, opposait l'esthétique du près à l'esthétique du loin. Mais plus fondamental encore est l'immense chapitre des Figures Harmoniques, aussi important dans l'économie du traité que celui des Figures Ingénieuses. Cette fois, Tesauro reprend les choses d'un peu plus loin, rappelant que pendant longtemps a régné en Grèce un style bavard comparable à celui des cigales, sans respiration mesurée, verbeux et uniforme, n'ayant d'autre terme que l'épuisement

de la matière: *oratio pendens*, qu'Aristote compare aux *anabolai* des dithyrambes. À ce style il oppose, toujours avec Aristote, la première invention de Thrasimaque, divisant ces phrases interminables par des pauses sur le modèle de l'ode, les périodes étant les strophes du discours; puis les perfectionnements apportés par Gorgias, coupant les périodes en membres et en incises, justement mesurés entre eux, aboutissant à un style non métrique, mais cependant rythmé, semblant vers aux prosateurs et prose aux versificateurs. Style adopté à Rome, dit-il, dans les dernières années de Cicéron, dont l'écriture s'est aiguisée à cette meule étrangère, en sorte qu'après avoir frappé Verrès du plat de l'épée, il sut percer Antoine de la pointe. Et il est vrai que Cicéron lui-même, dans l'*Orator*, de dix ans postérieur au *De oratore*, confesse la beauté de ce style:

> *Iucundior est Periodus, si est articulis membrisque distincta, quam si continuata et producta: quia suas respirationes habet et mens respirat cum Oratore, deinde magis dilucida est, quia memoria facilius tenetur et magis placet.*
>
> La période est plus agréable si elle est divisée en incises et en membres que si elle est continuée d'une seule coulée; car elle a ses pauses, et l'esprit respire avec l'Orateur, ensuite elle est plus claire, parce que plus facile à retenir et plus évidente.

Concinnitas est le mot de Cicéron pour caractériser ce style «gorgiastique» qui triomphera à l'âge de Sénèque et des rhéteurs, en qui semble en effet revivre l'esprit du sophiste de Leontium. Il désigne les périodes harmoniques et figurées, dont la beauté naît de trois choses: égalité des membres, opposition des termes, similitude des consonances (*isokolia, antithesis, paromiosis*). Fort de cette analyse, Tesauro livre enfin à son lecteur le secret de l'harmonie des périodes concises: c'est au moyen de *tables métriques*, si distinctement démonstratives, dit-il, que non plus les oreilles, mais les yeux deviennent juges compétents de l'harmonie, et par les yeux l'intellect. Il faut admirer ici le sens pédagogique avec lequel Tesauro met en lumière ces symétries, figures dans l'espace, de complication croissante, que la page du livre littéralement fait voir, *ponit ante oculos*: mots en asyndète sur une seule ligne:

VENI — VIDI — VICI,

mots liés en symétrie sur une seule ligne:

EMINVS — ET — COMINVS,

puis la table s'étage et se divise en deux lignes:

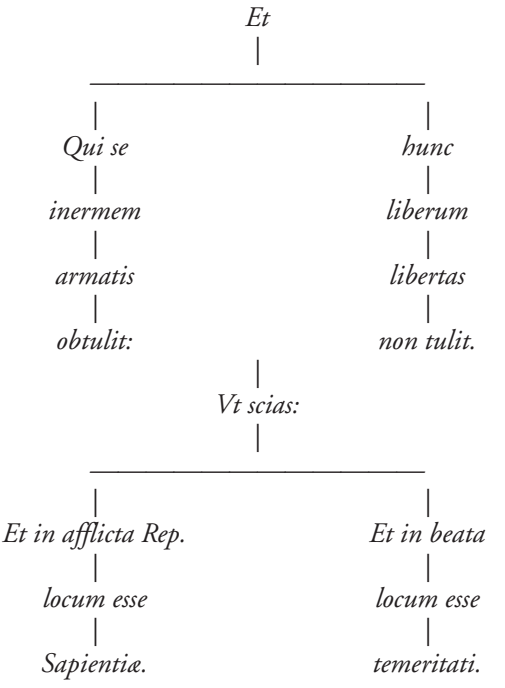
MALIM
|
_____
| |
OFFENDERE QVAM ADVLARI,

puis trois:

MELIVS
|
_____
| |
OMNIBVS QVAM SINGVLIS
|
CREDITVR,

jusqu'à des ensembles fort complexes, arbres inversés à deux branches symétriques et à paliers successifs:

Hunc tamen qui
|
_____
| |
Rempublicam *Respublica*
| |
liberam *captiuum*
| |
fecit: *occidit.*
|



L'important est que, ayant exposé la période concise, il passe à la rotonde: c'est parce que du mélange des deux on pourra en fabriquer d'une troisième sorte, plus harmonieuse, mais c'est d'abord parce que la rotonde est bienvenue dans les inscriptions majestueuses, avec ses trois vertus: scansion harmonieuse, beauté des vocables, volume des vocables. On en trouve, écrit Tesauro, de bons exemples dans les épitaphes de Gruter, mais les plus somptueuses de toutes sont ces inscriptions que pour éterniser les belles actions décrétait le Sénat romain: textes superbes, inscrits dans les senatus-consultes, dictés par ces bienheureux pères de l'éloquence, revus par de scrupuleux grammairiens, qui en contrôlaient la pureté et la majesté, et que Cicéron, dans plusieurs discours contre Antoine, qualifie magnifiquement de «uerba amplissima, singularia uerba, clarissimæ litteræ, quam amplissima monumenta, litteræ diuinæ uirtutis testes sempiternæ»: la plus belle de toutes étant cependant la fameuse inscription de l'arc d'Auguste à Augusta de' Salassi au pied des Alpes:

> Imperatori Cæsari diui filio Augusto, pontifici maximo, imperatori XIV, tribuniciæ potestatis XVII senatus populusque Romanus, quod eius ductu auspiciisque gentes Alpinæ omnes, quæ a mari supero ad inferum pertinebant sub imperium populi Romani redactæ sunt.

Suit, sous la plume de ce maître de l'ingéniosité, une analyse des qualités de cette inscription, qui est en fait un magnifique éloge de la simplicité de la grande inscription antique. Simplicité à laquelle déroge déjà l'inscription de l'arc de Constantin, bien qu'aux yeux d'un Moderne elle puisse passer pour un modèle idéal: étant majestueuse par la dignité des sujets, belle par l'abondance des voyelles sonnantes, harmonieuse par le nombre. Et pourtant, si on les compare l'une à l'autre avec un jugement attentif, on dira que, de l'époque d'Auguste à celle de Constantin, les Latins étaient devenus esclaves autant que la langue latine était devenue libre: car on trouve ici de l'adulation dans les titres honorifiques, *Maximus*, *Pius*, *Felix*, de la vanité dans les ablatifs instrumentaux, *instinctu diuinitatis*, *animi magnitudine*, sans compter l'inutilité de cette explication, *cum suo exercitu*, car on sait bien que l'empereur ne menait pas paître un troupeau de moutons… Bref, il y a autant de différence entre cette inscription de Constantin et celle d'Auguste qu'entre l'architecture de l'arc de Constantin et de celui d'Auguste: car c'est dans les mêmes proportions qu'ont dégénéré l'Empire et la langue latine: en sorte que celle-ci a beaucoup d'arabesques et d'ornements, mais sujets à censure, où celle d'Auguste est si pure et si nette que la censure n'y trouve pas plus à piquer que la guêpe sur un miroir.

On retiendra la lucidité de cette analyse et le magnifique hommage rendu au style simple par le théoricien et le maître de la pointe. Il est vrai qu'il ajoute que, d'un autre côté, l'inscription n'étant pas une création singulière, mais populaire, elle doit s'accommoder – il ne dit pas au goût du public, mais au génie de la multitude éclairée, plutôt que des esprits les plus exquis. Aussi est-il prêt à accorder qu'aujourd'hui, où les esprits ont sensiblement dégénéré par rapport à l'antique sévérité, le style de l'inscription de Constantin recevra des applaudissements plus nourris. Après quoi, en hommage au goût nouveau et en guise de démonstration, il récrit en style pointu la susdite inscription d'Auguste!

Il serait tentant de revenir, à la lumière de ces analyses, armé de ce *perspicillum* ou lentille grossissante qu'est à la lettre le *Cannocchiale*, aux inscriptions tésauriennes, pure illustration de la théorie exposée ici. Et de relire par exemple l'éloge placé sous l'effigie de Charles-Emmanuel II, duc de Savoie et roi de Chypre:

> *Blanditer ferox et ferociter blanda hæc effigies*
> *Carolum refert, bello natum ut pacem pareret […]*
> Aimablement farouche et farouchement aimable, C'est le portrait de Charles, né pour la guerre mais pour mieux engendrer la paix […],

et ainsi de suite, sur ce double thème, de la guerre et de la paix, en quatre immenses strophes où à l'énergie de l'écriture est confié ce qui excède les pouvoirs de la statuaire: dire les vertus souveraines, en ce style tendu et figuré, dont chaque ligne contient une épigramme et étincelle d'autant de feux qu'elle compte de mots, *tot sententiis quot uerbis gemmantem*. Cette image de l'éditeur Panealbo, on la retrouvera chez Pierre L'Abbé, définissant à son tour les deux sortes d'éloge, coupé et périodique:

> L'une consiste en une série de lignes distinctes, l'autre s'organise en périodes. Dans le premier genre, chaque ligne doit à la fois proposer et conclure, dire la chose et son explication, être l'inférence et l'induction, l'antécédent et le conséquent. Chacune doit être une épigramme en un seul vers, un raisonnement d'une seule proposition, elle doit être le propos qui demande la preuve et la preuve elle-même. Dans le deuxième genre, la période doit consister en pensées ingénieuses (*ou:* formules denses) et non en mots creux, les membres de la période sont des traits (*acumina*) unis entre eux et tirant accroissement les uns des autres, le second en gradation sur le premier et le troisième sur le second, en sorte que de toutes ces *sententiæ* réunies, comme d'autant de gemmes, surgisse la période, telle une pantarbe, gemme multiple et unique.

L'ascendance tésaurienne de ces lignes est patente, comme la suite du discours, où L'Abbé donne sa fameuse définition de l'éloge comme

quintessence du panégyrique. Définition reprise et commentée par Christian Weise dans sa *Poésie des Politiques* (*De Poesi hodiernorum politicorum,* 1678)*:*

> Pourquoi quintessence du panégyrique? parce qu'intermédiaire entre poésie et éloquence, unissant les délices et la saveur des deux: de l'éloquence, il a la liberté du discours, nullement contraint par les règles des pieds et des syllabes, d'où nul obstacle naturel à l'invention. De la poésie, la *luxuria*, qui, pratiquement en chaque ligne, prodigue le jeu inédit de l'invention poétique.

Cette relation établie avec le panégyrique, synonyme de *luxuria*, nous amène à conclure par une réflexion sur l'*ethos* de la nouvelle inscription monumentale. Car il est bien certain que les brillants dont se rehausse l'inscription moderne s'expliquent d'abord par sa destination: pour une grande part le livre, qui, échappant aux contraintes spatiales, est un lieu privilégié d'expérimentation; pour une autre part les fêtes, qui encouragent toute forme de *capricciosità* et où il est «lecito di eccedere». Mais même les inscriptions pour le monument participent de cette recherche de la splendeur. C'est que l'inscription, orateur muet ou encore âme du monument, relève du persuasif et a donc égard d'un côté aux mœurs de la nation, de l'autre à la pédagogie des vertus royales dont la première est la majesté, dont une des modalités est la magnificence.

À la magnificence et à la munificence royales répond le faste du discours épidictique. Du moins de l'autre côté des Alpes. En effet, à l'outrance baroque, mise au service des ambitions de la Maison de Savoie, il serait facile, et ce serait l'autre face du sujet, d'opposer le style français et gallican. Ici la magnificence, qui est seulement une des formes de la grandeur, recule et cède la place à la gravité et à cette autre constellation: majesté, gravité, simplicité. «Le roi ne veut rien que de grand, mais en même temps que de sage et de raisonnable»: tel est le message que Louis fait tenir aux membres de la Petite Académie à propos d'un premier projet d'inscription pour la statue de la Place des Victoires, dans lequel la louange était trop appuyée. À la France revient donc la mission de préserver, aux antipodes du panégyrique, dans la fidélité à la simplicité de l'inscription antique, ce que Racine, historio-

graphe du roi, appelle le style historique, quand il note, en marge de son Lucien: «Le panégyrique et l'histoire sont éloignés comme le ciel l'est de la terre». Style défini par Paul Pellisson dans son *Projet de l'histoire de Louis XIV*, splendidement commenté naguère par Louis Marin dans *Le Portrait du roi*: «Il faut louer le roi partout, mais pour ainsi dire sans louange». Style à l'antique, dont le meilleur exemple est offert justement par les inscriptions de Racine et Boileau, mises en remplacement des éloges amphigouriques de François Charpentier sous les tableaux de Le Brun dans la grande Galerie de Versailles.

Antonio Manfredi

SCHEDE PER IL VAT. LAT. 1793

Da Firenze giunsero a Roma molti manoscritti nel secolo XV, come hanno dimostrato le ricerche recenti sulla storia iniziale della Vaticana: non sono infatti pochi gli apporti fiorentini al nucleo più antico della nuova biblioteca papale, a partire dal largo blocco di volumi provenienti dalla raccolta personale di Tommaso Parentucelli[1] e, ancor prima, da quelli prodotti a Firenze e poi trasferiti a Roma per Eugenio IV, durante la lunga permanenza della curia nella città toscana, in particolare durante il concilio.[2] Ripercorrere vicende anche di singoli o piccoli gruppi di volumi serve dunque a ricomporre le fila di una trama consistente che rivela scambi ancora ignoti in un momento decisivo per la diffusione dell'Umanesimo nell'Urbe. Questo passaggio infatti non coinvolse solo singole unità o gruppi di libri, ma anche metodi di studio e modelli di conservazione dei volumi. Se infatti l'esigenza di una raccolta papale si percepì chiaramente nella città toscana durante il Concilio per l'unione,[3] la Vaticana – la nuova biblioteca pontificia, profondamente legata al mondo umanistico – nacque a Roma, sotto Niccolò V, anche grazie all'esperienza di allestimento della raccolta di San Marco, cui

[1] A. Manfredi, *Per la biblioteca di Tommaso Parentucelli da Sarzana negli anni del Concilio fiorentino*, in *Firenze e il Concilio del 1439. Convegno di studi, Firenze, 29 novembre-2 dicembre 1989*, a cura di P. Viti, Firenze, Olschki, 1994, pp. 649-712.

[2] Sulla biblioteca di Eugenio IV si veda il recentissimo J. Fohlen, *La bibliothèque du pape Eugène IV (1431-1447). Contribution à l'histoire du fonds Vatican latin*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.

[3] L'esigenza venne chiara proprio durante le discussioni conciliari, vista la penuria di codici autorevoli che i padri di parte latina potevano mettere a disposizione delle sedute, ne nacque tuttavia un buon movimento di ricerche di manoscritti a servizio delle discussioni conciliari, con la conseguente diffusione di nuovi testi e testimoni: A. Manfredi, *La capitolare di Verona e il Concilio di Ferrara*, in *Petrarca Verona e l'Europa*, a cura di G. Billanovich – G. Frasso, Padova, Antenore, 1997, pp. 467-94.

anche Parentucelli aveva partecipato attivamente.[4] In questo movimento di volumi e rinnovamento di collezioni, non fu coinvolta solo la raccolta principale di curia, ma anche quelle personali di prelati, che attinsero dagli anni '40 in poi alla produzione fiorentina. Già ho ripreso in altra occasione le vicende di un gruppetto di manoscritti con opere di san Girolamo, commissionati a Firenze presso Vespasiano da Bisticci dal bibliofilo e curiale francese, assai vicino a Niccolò V, Jean Jouffroy, quindi spediti a Roma e oggi conservati in Vaticana.[5]

Un altro tassello di questa trama di scambi è il Vat. lat. 1793, manifestamente fiorentino per forma e contenuto, e già da tempo presente del fondo antico della Biblioteca Apostolica[6] e non ignoto ai filologi. Il volume è infatti un testimone dell'epistolario di Ambrogio Tra-

[4] Per uno sviluppo di queste istituzioni mi permetto di rinviare in sintesi a A. Manfredi, *Gli umanisti e le biblioteche tra Italia e Europa*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, II, *Umanesimo e educazione*, a cura di G. Belloni – R. Drusi, Treviso-Costabissara, Angelo Colla editore, 2007, pp. 267-86.

[5] A. Manfredi, *Da Firenze a Roma. Codici patristici latini da Vespasiano a Jean Jouffroy*, in *Caritas pastoralis. Strenna spirituale in onore di mons. Angiolo Livi*, a cura di E. Giannarelli – C. Nardi – V. Novembri, Firenze, Paganini, 2007, pp. 59-72.

[6] Il volume, che fa parte del fondo antico della Biblioteca Apostolica, ha oggi la segnatura dei Ranaldi e quindi passò dalla vecchia alla nuova sede della Biblioteca Apostolica circa nel 1590 e quindi compare nel catalogo allora stilato ora Vat. lat. 15349 (2), pp. 211-12; si identifica poi negli elenchi precedenti, sicuramente a partire da quello della metà del sec. XVI (si veda qui nell'Appendice) e più indietro dal 1533, come mostreremo presto in *Librorum latinorum Bibliothecae Vaticanae Index a Nicolao de Maioranis compositus et Fausto Saboeo collatus anno MDXXXIII*, curantibus A. Di Sante – A. Manfredi, di prossima pubblicazione, al n° d'inventario 696 (*Ambrosii monachi epistole, ex membranis in rubro, in fine I pagine «quid»*). Da qui si risale per il nostro manoscritto fino all'inventario del 1475, non a quello del 1455, dove il volume risulta assente: Antonio de Thomeis, *Rime. Convivium scientiarum – In laudem Sixti quarti pontificis maximi*, a cura di F. Carboni – A. Manfredi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1999, pp. 58, 206 n° 236. Infine nella scheda descrittiva in Appendice è riportata come *olim* la segnatura applicata nella catalogazione della metà del sec. XVI da Ferdinando Ruano: la prima completa per tutto il fondo antico, poi sostituita con quella di fine del sec. XVI, tuttora in uso. Su questi temi si vedano P. Petitmengin, *Recherches sur l'organisation de la Bibliothèque Vaticane à l'époque des Ranaldi (1547-1645)*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome», 75 (1963), pp. 561-62, e J. Fohlen – P. Petitmengin, *L'«Ancien fonds» Vatican Latin dans la nouvelle bibliothèque sixtine (ca. 1590 - ca. 1610): reclassement et concordances*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1996.

versari,[7] secondo la raccolta in 18 libri allestita dal monaco Michele,[8] collaboratore fidato del priore camaldolese, e dedicata a Cosimo de' Medici, a sua volta amico fraterno e sostenitore del religioso umanista.[9]

[7] Ambrosii Traversarii […] *aliorumque ad ipsum, et ad alios de eodem Ambrosio latinae epistolae a domno* Petro Canneto […] *in libros XXV tributae variorum opera distinctae et observationibus illustratae. Adcedit eiusdem Ambrosii vita in qua historia litteraria florentina ab anno MCXCII usque ad annum MCCCCXL […] a* Lavrentio Mehvs […], Florentiae, Ex typographio Caesareo, 1759, cui va affiancato l'ancora indispensabile F.P. Luiso, *Riordinamento dell'epistolario di A. Traversari con lettere inedite e note storico-critiche*, I-III, Firenze, Franceschini, 1899-1903. A quest'edizione per comodità faremo qui riferimento. Ad essa sono stati forniti contributi e aggiornamenti da varie scoperte, riassunte in A. Sottili, *Epistolografia fiorentina: Ambrogio Traversari e Kaspar Schlick*, in *Florenz in der Frührenaissance. Kunst - Literatur - Epistolographie in der Sphäre des Humanismus, Gedenkschrift für Paul Oskar Kristeller (1905 - 1999)*, Hg. J. Müller Hofstede, Rheinbach, CMZ Verlag, 2002, pp. 181-216, cui si rimanda anche per l'amplissima bibliografia sul tema riportata in n. 53. Non concordo con lui invece quando, sulla scorta di Vittorio Rossi, l'autore afferma che «forse una nuova edizione dell'epistolario traversariano veramente non è tra gli imperativi più urgenti della filologia umanistica, forse le due edizioni settecentesche col supporto del riordinamento del Luiso rendono ancora servizi egregi» (p. 193). Un'impresa filologica di questa portata non deve rivestire caratteri di urgenza, ma le edizioni settecentesche, pur venerande e preziose, mostrano tutta la loro debolezza, ormai; vero però che per questo epistolario «urgono studi sulla tradizione manoscritta e ricerche erudite che aiutino a capire le lettere» (sempre p. 193) in tutti i loro aspetti – sia quello umanistico che quello storico-ecclesiastico – da guardare ormai a mio avviso sotto una stessa luce. Meglio sarebbe – almeno *in spe* – pensare assieme ad entrambe le cose: un'edizione solida su cui costruire un commento adeguato, che altrimenti sarebbe comunque esposto alla fragilità di testi non sempre sicuri. Comunque all'auspicio di Sottili vorrebbero un poco contribuire anche queste pagine.

[8] Su di lui ha raccolto notizie Ch.L. Stinger, *Humanism and the Church Fathers. Ambrogio Traversari (1358-14339) and the Christian Antiquity in the Italian Renaissance*, Albany, State University of New York Press, 1977, *ad indices* p. 323; ma si veda da ultimo S. Iaria, *Un discepolo di Ambrogio Traversari: fra' Michele di Giovanni Camaldolese*, «Italia Medioevale e Umanistica», 45 (2004), pp. 243-94.

[9] Sull'allestimento della raccolta traversariana e in particolare sulla collezione in 18 libri si veda da ultimo A. Favi, *Note sulla trasmissione testuale dell'epistolario di Ambrogio Traversari*, «Medioevo e Rinascimento», n. s., 12 (2001), pp. 89-101: la collezione in 18 libri è ricordata alle pp. 96-97. Andrà precisato quanto ad esempio l'autrice dichiara a p. 98 «A tutt'oggi è disponibile solamente in edizioni settecentesche […] l'altra dei benedettini Pietro Canneti e Lorenzo Mehus». Pietro Canneti era pro-

Questa collezione è rappresentata da tre esemplari manoscritti: appunto il Vat. lat. 1793, oltre a Firenze, Biblioteca Laurenziana, Strozziano 102, e Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana, 540.[10] Anche se non decisiva a livello testuale, essa è dunque piuttosto rara nella già non vasta serie dei tredici testimoni finora conosciuti con sillogi più o meno ampie della raccolta epistolare traversariana. La Vaticana ne custodisce quattro: i Vat. lat. 1793, 3908, 3911 e l'Ottob. lat. 1677.[11] Il più noto è certamente il Vat. lat. 3908, l'affascinante collezione di lettere e documenti personali del bibliotecario di Niccolò V e della prima Vaticana, Giovanni Tortelli.[12] Vi si conservano, perché parte dell'archivio personale dell'umanista, un'epistola autografa e alcune trascrizioni di mano del Tortelli, a lui utili probabilmente per ricavare notizie su libri greci citati dal monaco camaldolese. Fu il Mercati per primo a far conoscere i testi traversariani contenuti nel Vat. lat. 3908 e fu ancora lui ad occu-

priamente un camaldolese e l'erudito fiorentino Lorenzo Mehus non fu mai benedettino e non si occupò dell'edizione traversariana, ma, come si legge già nel solenne frontespizio (si veda qui a n. 7), dell'introduzione e della vita del Traversari, che è poi un grande affresco erudito sul Quattrocento fiorentino. Sul Mehus si vedano M. Rosa, *Per la storia dell'erudizione toscana del '700: profilo di Lorenzo Mehus*, «Annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari dell'Università di Roma», 2 (1962), pp. 41-96, e recentemente pubblicato con una postilla dello stesso Mario Rosa A. Campana, *Intorno a Lorenzo Mehus*, «Studi medievali e umanistici», 2 (2004), pp. 9-23. Sulla raccolta in diciotto libri, ma con prospettiva cronologica diversa torna Iaria, *Un discepolo di Ambrogio Traversari*, pp. 244-46.

[10] Su quest'ultimo codice si vedano G. Arrighi, *Un epistolario di Ambrogio Traversari (Cod. 540 della Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca)*, in *Ambrogio Traversari Camaldolese nel VI centenario della nascita*, «Quaderni di vita monastica», 45 (1987), pp. 146-53, e di nuovo Iaria, *Un discepolo di Ambrogio Traversari*, 245, con bibliografia precedente. Il manoscritto fece parte della ricchissima Biblioteca del vescovo Felino Sandei, che morendo nel 1503, lasciò i suoi libri al Capitolo della Cattedrale Lucchese.

[11] Favi, *Note sulla trasmissione*, 100; Iaria, *Un discepolo di Ambrogio Traversari*, p. 245 e n. 10.

[12] Per il cui contenuto si veda la descrizione condotta da M. Regoliosi, *Nuove ricerche intorno a Giovanni Tortelli, 1. Il Vaticano lat. 3908*, «Italia Medioevale e Umanistica», 9 (1966), pp. 123-89, e il più recente, ma prevalentemente attento ad alcuni dei testi contenuti: A. Onorato, *Gli amici bolognesi di Giovanni Tortelli*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2003.

parsi per primo anche del Vat. lat. 1793, da lui identificato con sigla *V* in un noto e metodologicamente raffinato *prolegomenon* ad un'eventuale futura e da lui auspicata edizione delle lettere traversariane.[13] Auspicata, aggiungiamo, e auspicabile.[14]

Anche l'aspetto esterno del Vat. lat. 1793 mostra l'ascendenza fiorentina del volume:[15] un riesame completo del libro ha fatto emergere dati nuovi che ho riordinato in una scheda qui in Appendice. Datato finora solo al sec. XV, esso può essere collocato con una certa sicurezza a Firenze alla metà del Quattrocento, come mostra la presenza di bianchi girari di epoca decisamente cosimiana e la scrittura corsiva all'antica di una sola mano e impianto ormai del tutto umanistico. Essa è vicina ai modelli del Traversari e del Niccoli, ma è opera di uno scriba che opera e lavora con sicurezza su canoni ormai standardizzati. Ne viene un andamento sicuro e chiaro per l'equilibrio fra i tratti sottili e quelli più spessi, e elegante per l'uso non esagerato di piccoli fiocchi e nodi nella parte superiore delle aste verticali in *l* o *h*, e nel prolungamento appena accennato dei tratti o di intere lettere finali come *e* o *a.* Un movimento ordinato e fluido sembra dar vita a queste belle pagine, composte da pergamena di buona qualità, leggera, ben sbiancata e senza troppi difetti. Rispetto ad esempio ai codici pressoché coevi che Vespasiano fece pre-

[13] G. Mercati, *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, I, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1939, pp. 54-55, 64-65; sul problema dell'edizione si veda qui a n. 7.

[14] Mi risulta anche di recente sul tema la tesi di dottorato, che però finora non ho potuto vedere: A. Favi, *Ambrogio Traversari: lettere a Niccolò Niccoli: edizione critica e commento*, relatore C. Bianca, A.A. 2003-2004, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, corso di dottorato di ricerca in civiltà del Medioevo e del Rinascimento, XVI ciclo.

[15] Il libro già gode, nella *series maior* vaticana, di una scheda analitica a firma di Bartolomeo Nogara, attenta però piuttosto al contenuto che agli aspetti codicologici e paleografici: *Codices Vaticani Latini. Codices 1461-2059*, rec. B. Nogara, Romae, Typis Vaticanis, 1912, pp. 268-70. Sull'antichista comasco Bartolomeo Nogara *scriptor* della Biblioteca Vaticana dal 1900 e direttore dei Musei Vaticani dal 1920, alcune notizie in J. Bignami Odier, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1973, pp. 257 e 268 n. 11; bibliografia completa in F. Magi, *Commemorazione di Bartolomeo Nogara*, «Rendiconti della Pontificia accademia romana di archeologia», 28 (1954-55), pp. 109-32.

parare per Jouffroy questo libro mostra miglior qualità complessiva. Equilibrato in tal senso anche il rapporto tra testo contenuto e scrittura utilizzata: la scelta, che mi pare possa essere ritenuta consapevole, di una corsiva di impianto umanistico e di imitazione traversariana, si adatta infatti a una silloge epistolare, meglio dell'*antiqua* che farebbe assumere alla raccolta valenze più alte e al codice formato decisamente più grande, caratteristiche forse sentite entrambe come eccessive. Sulla stessa linea si pone la decorazione, che è ricca ma non esagerata: essa sottolinea bene le sezioni di testo senza sovraccaricarle di virtuosismi. Ne risulta un volume allestito nelle sue varie parti con raffinata sobrietà, frutto di una produzione che sa ormai esprimersi con scioltezza. La qualità dei materiali mostra una committenza di alto livello, e comunque attenta al testo e non solo ad allestire un buon prodotto librario, come subito si scorge dalla pagina iniziale incorniciata dai girari sui tre lati, lasciandone comunque un quarto libero per le note. E in effetti la disponibilità di spazi vuoti nei margini, carattere costante di tutto il manoscritto, prevede lettori pronti a compilare *notabilia* e glosse. Proprio sulla committenza un nuovo sguardo sul volume e sulla bibliografia connessa ha permesso di compiere qualche passo in avanti.

Per meglio circoscrivere con dati certi la proposta di datazione alla metà del secolo XV, conviene infatti partire da un'attribuzione, già avanzata, seppur prudentemente qualche anno fa, da J. Mietke, ma finora non approfondita. Lo studioso tedesco ha infatti accolto, dichiarandolo esplicitamente, il suggerimento ricevuto dall'allora viceprefetto della Vaticana, José Ruysschaert, di assegnare questo volume alla biblioteca personale del prelato veneziano Pietro del Monte,[16] protonotario apostolico di Eugenio IV, nunzio in Inghilterra in periodi cruciali per la storia della monarchia britannica in età assai critica,[17] quindi vescovo di Brescia

[16] J. Mietke, *Die handschriftliche Überlieferung des Schriften des Juan González, Bischof von Cadiz. Zur Bedentung des Bibliothek des Domenico Capranica für die Verbreitung ekklesiologischer Traktate des 15. Jh. (mit enim Anhang: Inhaltsübersicht über die Miszellanhandschrift Vat. lat. 4039)*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Arkiven und Bibliotheken», 60 (1980), p. 303.

[17] Ma anche in anni di affascinate contatto con l'Italia e sviluppo del movimento umanistico in Inghilterra: R. Weiss, *Pietro del Monte, John Wethamstede and the Library of St. Albnan Abbey*, «English History Review», 60 (1945), pp. 399-406;

e referendario di Niccolò V, ma anche studioso di diritto e teologia ben collegato con il mondo umanistico padovano[18] e milanese.[19] Oltre ad un grande *Repertorium iuris*, è suo ad esempio il *Contra impugnantes sedis apostolicae auctoritatem De potestate papae* con cui l'autore interviene nelle dispute ecclesiologiche del suo tempo.[20] Il del Monte è dunque un personaggio che attende ancora approfondimenti, specie nel quadro dei rapporti tra il mondo ecclesiastico e la coeva cultura umanistica.[21] In particolare va ricostruita la sua biblioteca, «entrata in possesso di Pietro Barbo suo esecutore testamentario e di cui si è persa ogni traccia».[22]

Rimanda in effetti a lui lo stemma in calce al f. 1r, da sé parlante: un leone ruggente innalzato su un trimonzio in campo blu, a ricordare da un lato il cognome, dall'altro il forte legame di origine con la terra di San Marco; la mitria bianca sopra lo scudo dimostra l'acquisita dignità vescovile.

Id., *Humanism in England during the fifteenth century*, Oxford, Blackwell, 1967[3], p. 200 *ad indices*; A. Sammut, *Unfredo duca di Gloucester e gli umanisti italiani*, Padova, Antenore, 1980, p. 235, *ad indices*.

[18] A. Sottili, *Studenti tedeschi e umanesimo italiano nell'Università di Padova durante il Quattrocento, I, Pietro del Monte nella società accademica padovana (1430-1433)*, Padova, Antenore, 1971; A. Belloni, *Professori giuristi a Padova nel secolo XV: profili bio-bibliografici e cattedre*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1986, pp. 351-52, entrambi con molta bibliografia precedente.

[19] T. Foffano, *La mediazione culturale di alcuni discepoli di Gasparino Barzizza, di Vittorino da Feltre e di Guarino Veronese in Francia e in Inghilterra*, in *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano e Umanesimo europeo*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi orizzonti, 2001, p. 581.

[20] Un primo tentativo di studio teologico-canonistico su questo personaggio è in M. Zanchin, *Il primato del Romano Pontefice in un'opera inedita di Pietro del Monte del secolo XV*, Vigodarzere, Progetto editoriale mariano, 1997.

[21] Comunque utile punto di partenza è ancora R. Ricciardi, *del Monte Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1990, pp. 141-46.

[22] E. Caldelli, *Copisti a Roma nel Quattrocento*, Roma, Viella, 2006, p. 38 n. 65; ma si vedano anche E.A. Overgaauw, *Nederlandse copiïsten in Italië*, in *Middeleeuwse handschriftenkunde in de Nederlanden 1988. Verslag van de Groningse Codicologendagen, 28-29 april 1988*, Uitgegeven door Jos.M.M. Hermans, Grave, Alfa, 1989, pp. 256-63; Id., *Les manuscrits copiés par Bruno de Devanter copiste néerlandais au service de Pietro del Monte au milieu di XV siècle*, «Scriptorium», 54 (2000), pp. 64-86.

Purtroppo lo stemma del vescovo di Brescia è finora inedito: nessuna traccia se ne ha nell'*Italia sacra* dall'Ughelli, di solito utile riscontro per queste identificazioni, ma per il del Monte ridotta ad una breve biografia senz'arme, evidentemente ignota all'erudito settecentesco.[23] Non la riporta neppure la cronotassi del Gradenigo,[24] che dedica al del Monte una biografia più consistente, ricordandone tra l'altro la sepoltura onorevole in Santa Maria Maggiore a Roma: «Sepultus est in Basilica Liberiana prope sacellum ad Praesepe Domini, ubi in pavimento, eius vidimus sepulcrum leviter insculptum cum eiusdem effigie, gentiliciis signis, atque hoc subiunto Epitaphio».[25] La lapide sepolcrale marmorea di cui il Gradenigo aveva notizia, doveva essere terragna e già consunta nel Settecento. Anche questo elemento solitamente utile per ricostruire l'araldica dei prelati quattrocenteschi, sembra quindi perduto:[26] né il Gradenigo ci ha lasciato descrizione dei *gentilicia signa* di cui peraltro parla.

Dunque il Vat. lat. 1793 potrebbe essere uno dei pochi testimoni di questo stemma, che compare integro e identico anche sul Cicerone Vat. lat. 1693, mentre fu frequentemente corretto in quello cardinalizio di Pietro Barbo, il futuro Paolo II che amministrò la biblioteca del prelato veneto dopo la sua morte.[27] D'altronde la correzione fu assai facile: era sufficiente togliere il trimonzio da sotto i piedi del leone e aggiungere una banda d'oro trasversale, per trasformarlo nell'arme dei Barbo:[28] esattamente come si nota ad esempio sui mss. Vat. lat. 1551, 1731,

[23] *Italia sacra sive de episcopis Italiae […] tomus quartus auctore d.* Ferdinando Ughellio, Venetiis, apud Sebastianum Coleti, 1709, p. 557.

[24] G.G. Gradenigo, *Pontificum brixianorum series commentario historico illustata*, Brixiae, ex typographia J.B. Bossini, 1755, pp. 337-46.

[25] Gradenigo, *Pontificum brixianorum,* p. 345.

[26] V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1869-1884, XI, p. 26.

[27] Overgaauw, *Les manuscrits*, p. 69; la notizia – riportata spesso senza indicazione di fonte – sull'eredità di del Monte, e quindi anche dei suoi libri, viene da Michele Canensi: Gaspare da Verona – Michele Canensi, *Le vite di Paolo II*, Città di Castello, Lapi, 1904, p. 92 e anche n. 2, sui rapporti tra il del Monte, Petro Barbo e Ludovico Trevisan. La notizia del Canensi ritorna anche in Gradenigo, *Pontificum brixianorum,* p. 345.

[28] Sull'arme del Barbo di nuovo Overgaauw, *Les manuscrits*, p. 69 n. 27.

1829, 1711, 1749, 1863, 1874, 1946. Ho potuto riscontrare che tutti questi manoscritti dallo stemma corretto sono accomunati dalla presenza di postille autografe del vescovo di Brescia, la cui scrittura è già nota,[29] ma non è mai stata cercata sistematicamente nel fondo antico vaticano. La mano di del Monte compare anche sul Vat. lat. 1793 al f. 5rv, in alcune sole glosse di mano diversa dalle poche che compaiono di mano del copista su margini rimasti largamente vuoti. Le pur poche tracce autografe del vescovo di Brescia confermano quindi almeno il passaggio del volume tra le sue mani.

La mitria episcopale, parte originaria della decorazione, limita la datazione del manoscritto – perlomeno della miniatura – agli anni in cui del Monte fu vescovo di Brescia: cioè tra il 1442 al 1457, data della sua morte. Dal codice si può trarre un altro dato cronologico interessante. Tra le poche glosse che compaiono nei margini, una, sicuramente di mano del copista, al f. 6r, svela l'identità di un personaggio citato in una lettera del Traversari con il nome generico. Si tratta di un passo tratto dell'Epistola 52 dell'VIII libro, secondo l'edizione del Canneti,[30] che la ritiene destinata al Niccoli, mentre nella silloge di fra' Michele essa figura tra quelle inviate a Cosimo. La datazione del Canneti è al 1433, confermata dal Luiso:[31] nel testo è davvero splendido il racconto della visita a Ravenna e ai suoi monumenti antichi. Alla fine come spesso capita il Traversari chiede e dà notizie di libri: «Grata fuere, quae de repertis voluminibus vel ab Episcopo Mediolanensi iam vita functo, vel a Thoma nostro, vel ab Aurispa significata scribis».

Nel manoscritto vaticano sull'espressione *Thomma nostro* è posto un richiamo in interlinea in rimando ad una glossa marginale che recita *modo Nicolao pp. V*. L'identificazione è esatta, perché il riferimento è alle notizie delle scoperte fatte in quegli anni durante il concilio di Basilea e, per l'Aurispa e Parentucelli in particolare, di un testimone antico

[29] Overgaauw, *Les manuscrits*, p. 69 e n. 26, dove si fa riferimento a D. Quaglioni, *Pietro Del Monte a Roma. La tradizione del "Repertorium utriusque iuris" (c. 1453). Genesi e diffusione della letteratura giuridico-politica in età umanistica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, [1984].

[30] Traversarii […] *Latinae epistolae*, p. 422.

[31] Luiso, *Riordinamento dell'epistolario*, pp. 11-12.

dei *Panegyrici latini minores*.[32] Nella glossa essa è fornita di avverbio di tempo, che ci porta agli anni in cui l'amico e allievo del Niccoli e del Traversari era stato eletto pontefice: Niccolò V fu papa tra il 1447 e il 1455. La preparazione del volume si iscrive quindi entro il decennio 1447-1457, anzi forse con un *terminus ante quem* al 1455, data di morte di Niccolò V. In effetti dal 1450 il vescovo di Brescia si trasferì in curia, sotto la protezione del pontefice umanista, cui dedicò il *Contra impugnantes* che compare nella Vaticana alla morte di papa Parentucelli.[33] Il papa dapprima lo inviò a Perugia come governatore della città, quindi, dal 1454, lo volle accanto a sé come referendario. Egli rimase in curia all'avvento del successore Callisto III, senza più fare ritorno in diocesi.[34] Le date ricavabili dal codice e quelle biografiche del prelato veneziano conducono dunque a collocare la preparazione del volume nel periodo in cui il del Monte operava in curia. Questi dati cronologici infatti non sono affatto in contraddizione con l'aspetto esterno del manoscritto, che si presenta, come già notato, allestito in termini unitari senza elementi che mostrino scarti di continuità; la scrittura è del tipo diffuso a Firenze a metà secolo, e agli anni Cinquanta rimandano i girari che decorano soprattutto il f. 1r. L'analisi paleografica e codicologica risultano dunque confermate da riferimenti di tipo storico-biografico del possessore.

Questa serie di riscontri oggettivi sarà utile anche per datare la composizione e la diffusione della silloge traversariana allestita da fra' Michele. Che essa infatti sia successiva alla morte del Traversari è già noto e si ricava leggendo la lettera di dedica:[35] un punto di riferimento cronologico recentemente proposto è il 1439.[36] La nota sul Vat. lat.

[32] A. Manfredi, *Un'*editio *umanistica dei* Panegyrici latini minores*: il codice Vaticano lat. 1775* (W) *e il suo correttore* (w)', in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni – G. Milanese – A. Porro, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 1313-25.

[33] È l'attuale Vat. lat. 4145: A. Manfredi, *I codici latini di Niccolò V*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, pp. 324-25 n° 520.

[34] Ricciardi, *del Monte Pietro*, p. 145.

[35] Di nuovo Favi, *Note sulla trasmissione*, pp. 96-97; data l'allestimento al 1439 e lo collega al testimone Strozziano 102, autografo di fra' Michele, come per altro emerge da alcune postille del copista.

[36] Iaria, *Un discepolo di Ambrogio Traversari*, p. 244.

1793 permette di fornire almeno un *terminus ante*: la data di morte di Pietro del Monte, il 1457, se non di quella di Niccolò V (1455), entrambe anteriori di qualche anno a quella del dedicatario Cosimo, il 1463. E ciò a maggior ragione perché essa ricompare nella stessa posizione sullo Strozziano 102, f. 8r. Questo testimone, come è noto, è autografo di fra' Michele,[37] da lui stesso corredato di *notabilia*, purtroppo non frequentissimi, di tipo esplicativo, soprattutto rispetto a nomi di personaggi citati nelle lettere, tra cui appunto anche Niccolò V, che non compare solo in questa nota, ma anche in altre due, ai ff. 42v e 118v, anch'esse sullo stesso tono, vergate cioè per identificare nel papa il *Thomas Sarzanensis* citato dal Traversari. La prima è accanto alla lettera V del libro VIII, inviata al Niccoli, che nell'edizione di Michele è la VI del II libro: «Thomae illi nostro claro et acutissimo et humanissimo viro quum scribam, faciam ut admones omnia».[38] Vicino a questo passo con il solito richiamo, costituito da tre puntini disposti a triangolo sopra il nome proprio, Michele glossa: «Hic postea in summum pontificem electus. Nicolaus quintus appellatus est». La seconda glossa è al f. 118v, accanto ad un passo di una lettera diretta proprio a fra' Michele: «Thomas Sarzanensis vir humanissimum mihi accomodarat ante hoc ferme triennium volumina, quae ex Galliis secum adduxerat, nova Irenaei contra haereses in papyro epistolasque Theophili de pascha contra Origenem a Hieronymo nostro traductas in membranis, quae omnia Nicolaus ipse a nobis habuit. Ea requirit memoratus amicus noster».[39] Il riferimento è di questo secondo passo è alle ricerche del giovane chierico alla

[37] L'autografia è comprovata da due glosse marginali dello stesso Michele sul manoscritto, edite da A. Sottili, *Una corrispondenza epistolare tra Ambrogio Traversari e l'arcivescovo Pizolpasso*, in *Ambrogio Traversari nel sesto centanario della nacsita. Convegno internazionale di studi (Camaldoli-Firenze, 15-18 settembre 1986)*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1988, p. 307 n. 2; si vedano anche Sottili, *Epistolografia fiorentina*, p. 184, e Iaria, *Un discepolo di Ambrogio Traversari*, p. 244; Favi, *Note sulla trasmissione*, p. 97 non prende in considerazione l'autografia, ma sostiene che lo Strozziano è copia di dedica a Cosimo. Sul bellissimo volume ora alla Laurenziana converrà ritornare con reverenza, perché tra le sue pieghe si celano ancora molte indicazioni preziose.

[38] Traversarii […] *Latinae epistolae*, 359-361, la citazione è a c. 361.

[39] Traversarii […] *Latinae epistolae*, 625-626, la citazione è a c. 626.

Grande Chartreuse e in particolare alla sua scoperta del *Contra hereses* di Ireneo.[40] Davvero opportuna anche in questo caso l'annotazione di fra' Michele sul margine sinistro: «Nicolaus postea papa queritur V».

Bisognerà dunque domandarsi se la presenza così significativa di Niccolò V nelle note di fra' Michele sullo Strozziano non indichi una qualche contemporaneità tra l'allestimento del codice e gli anni di pontificato di papa Parentucelli. Una delle glosse del collaboratore di Traversari è infatti presente sul testimone Vaticano, che potrebbe essere una delle prime copie allora allestite, forse direttamente sull'autografo: e bisognerà farne precisa verifica. Anche perché mettere in gioco il del Monte significa trovarsi di fronte non ad un committente generico, ma ad un corrispondente diretto dello stesso Traversari[41] già dai tempi del concilio fiorentino e della legazione in Inghilterra del prelato veneto,[42] come pure testimoniano alcune lettere custodite in un altro codice, ritenuto autografo del vescovo di Brescia ora in Vaticana, l'attuale Vat. lat. 2694, ff. 163r-167v, 173r. Al Traversari il del Monte indirizzò infatti una lunga missiva nell'ottobre del 1438, su ricerche e scambi di manoscritti a servizio del concilio, e un'altra missiva nell'aprile del 1439.[43] Il giovane protonotario apostolico si accostava così al Traversari ormai negli ultimi suoi anni di vita. In seguito quindi egli poté attingere a Firenze per questa silloge traversariana, tuttora conservata con il suo stemma, e, se si proverà che il codice vaticano è apografo dello strozziano (e l'ipotesi non è così peregrina), appellandosi direttamente dagli ambienti che custodivano la memoria del Traversari.[44] Le vicende del

[40] A. Manfredi, *Primo Umanesimo e teologi antichi*, «Italia Medioevale e Umanistica», 32 (1989), pp. 155-203: la lettera è citata a pp. 184-85.

[41] *Piero da Monte. Ein Gelehrter und papstlicher Beamter des 15. Jahrhunderts. Sine Briefsammlung*, herausgegeben von J. Haller, Rom, Regensberg, 1941, pp. *37, *77, *87, 9, 79, 92.

[42] J. Gill, *Il Concilio di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 195, 356, 404 e n. 1, 411 e n. 2.

[43] *Piero da Monte*, pp. 79-83 n° 77, 92-93 n° 86.

[44] Di questi ambienti si occupa molto bene C. Caby, *De l'érémitisme rural au monachisme urbain. Les camaldules en Italie à la fin du Moyen Age*, Rome, École française de Rome, 1999; e Id., *L'humanisme au service de l'Observance: quelques pistes de recherche*, in *Humanisme et Église en Italie et en France*, dir. P. Gilli, Rome, École française de Rome, 2004, pp. 115-48.

Vat. lat. 1793 confermano infatti in concreto un dato già noto, proveniente da una fonte esperta di manoscritti e inequivocabilmente fiorentina. Vespasiano da Bisticci nella breve biografia dedicata al prelato così si esprime sul del Monte bibliofilo e sui suoi acquisti librari:[45]

> Voleva fare una biblioteca, et per questo comperava tutti e' libri che poteva avere, et sempre aveva iscrittori in casa a che egli faceva scrivere varie cose, et in Firenze fece fare infiniti volumi di bellissime lettere in ogni facoltà et maxime in theologia.

Uno studio recente ha già dimostrato la veridicità di una delle affermazioni qui avanzate di Vespasiano, che cioè il del Monte teneva in casa segretari-copisti.[46] Il Vat. lat. 1793 è invece un esempio di approvvigionamento fiorentino, da accostare a quanto già rilevato pressappoco negli stessi anni per Jouffroy. E non è questo il solo caso di manoscritti di origine fiorentina in cui ci siamo imbattuti per il vescovo di Brescia: ma dovremo parlarne con maggior calma in altra sede. Basti per ora aver recuperato un altro libro che da Firenze giunse in curia a Roma e qui è rimasto fino ai giorni nostri.

[45] Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, edizione critica con introduzione e commento di A. Greco, I, Firenze, Istituto di studi sul Rinascimento, 1970, p. 269.

[46] Lo ha dimostrato E.A. Overgaauw, negli studi citati qui a n. 22. Copista di casa di Pietro del Monte fu infatti neerlandese Bruno de Devanter, che aiutò lo stesso del Monte, a sua volta ottimo e molto attivo copista per sé, nella costruzione della sua biblioteca.

Appendice

Vat. lat. 1793. (*olim* 779), sec. XV med., Italia centr. (Firenze), membr., mm. 323 x 230 (c. s. mm. 210 x 138), ff. I-III, 1-248, di cui i ff. Ir-IIIv, 246v-248v vuoti; filiazione della fine del sec. XVI, agli estremi completata in epoca recente: i n^{i} 75, e 133 sono ripetuti due volte di seguito; i ff. 246v, 247rv, 248rv sono rigati ma non scritti; i ff. [a] e [b] sono controguardie attaccate ai piatti interni della legatura; 55 linee lunghe per pagina scritta.

Ambrogio Traversari, *Epistole*, in diciotto libri, secondo l'edizione del monaco Michele (ff. 2r-246r; f. 2r rubr.: *Ambrosii viri doctissimi Epistolarum liber primus ad clarissimum virum Cosmum Medicum incipit feliciter*; inc.: *Ambrosius Monachus Cosmo suo [...] Affectus sum singulari*; f. 246v expl.: *nostro monasterio Fontis Boni. XV. Decembris*; rubr.: *Ambrosii viri doctissimi ad Hieronymum germanum suum epistolarum liber XVIII et ultimus feliciter explicit*), precedute dalla lettera di dedica (f. 1r: rubr. *Michaelis monachi in librum epistolarum Ambrosii viri doctissimi incipit prologus ad Cosmum Medicum*; inc.: *Exigisti a me*; f. 1v: expl.: *sit perpetuum monumentum. Vale*; rubr.: *Prologus explicit*).

Mat. — Pergamena di fabbricazione italiana e ottima qualità: concia omogenea, spessore fine e costante rispetto al formato; il lato carne è lustro e ben levigato, minime tracce di follicoli scuri sul lato pelo. Assenti difetti di concia, minimi quelli del pellame: qualche scalfo nel lato inferiore e all'esterno (cfr. un difetto risarcito all'origine ai ff. 185 e 187, un occhio al f. 120). Pergamena utilizzata *in folio*, come mostra la direzione longitudinale, rispetto ai bifoli, delle tracce della schiena sul lato pelo (misura approssimata dei bifoli mm 452 x 322). Discreta la conservazione: gli ultimi fogli hanno subìto un attacco di tarli, probabilmente provenienti dal legno dell'antica legatura, in seguito sostituita, fermando così probabilmente il danno, diffuso solo in misura gradualmente minore negli ultimi fascicoli.

Fasc. — Ventitre quinioni, un bilione, un quaternione, un quinione aumentato di una unità, secondo questo schema: 1^{4}(ff. [a], I-III), 2^{10}(ff. 1-10), 3^{10}(ff. 11-20), 4^{10}(ff. 21-30), 5^{10}(ff. 31-40), 6^{10}(ff. 41-50), 7^{8}(ff. 51-60), 8^{10}(ff. 61-70), 9^{10}(ff. 71-80), 10^{10}(ff. 81-90), 11^{10}(ff. 91-100), 12^{10}(ff. 101-110), 13^{10}(ff. 111-120), 14^{10}(ff. 121-130), 15^{10}(ff. 131-140), 16^{10}(ff. 139-148), 17^{10}(ff. 149-158), 18^{10}(ff. 159-168), 19^{10}(ff. 169-178), 20^{10}(ff. 179-188), 21^{10}(ff. 189-198), 22^{10}(ff. 199-208), 23^{10}(ff. 209-218), 24^{10}(ff. 219-228), 25^{10}(ff. 229-239), $26^{11\ (10\ +\ 11°)}$(ff. 239-248+[b]). I fogli sono numerati, tranne il primo e l'ultimo, con lettere e numeri di registro in cifra romana nel marg. inf. del primo f. retto, all'estrema sinistra dal copista; qualche traccia

della numerazione di registro originale si nota in pochi casi all'estrema destra; richiami all'ultimo f. verso all'estrema destra disposti verticalmente. Foliazione vaticana del sec. XVI ex., in rapporto alla catalogazione allestita dai Ranaldi (si veda sopra a n. 6).

Schem. — Rigatura a penna su due rettici verticali munite di fori all'estremità. Lo schema utilizzato nella prima parte è simile a Derolez, II, tav. 1 n° 8.

Script. — Tutto il ms. è stato vergato da un solo copista che scrive in corsiva all'antica, eseguita con cura e uniformità. Il copista aggiunge anche i titoli in rosso e trascrive annotazioni marginali presenti nell'antigrafo. L'inchiostro utilizzato è di colore bruno scuro. Sul f. 1v la scrittura si dispone sul foglio in forma di grande T.

Ornat. — La decorazione del f. 1r e delle iniziali principali è a bianchi girari; le letterine minori sono in azzurro, disegnate all'esterno del testo, alte circa tre righe. La bella pagina iniziale è decorata su tre lati: il superiore e quello destro sono occupati da un lungo tralcio di girari, abitati da putti e piccoli animali, secondo lo stile di molti manoscritti di produzione fiorentina degli anni '50-'60 del sec. XV; stessa condizione nel margine inferiore, al cui centro due putti reggono una corona d'alloro contenente uno stemma sormontato da mitria episcopale bianca: d'azzurro al leone al naturale, di profilo verso sinistra, ruggente su sei monti disposti a piramide.

Annot. — I margini sono comunque quasi completamente vuoti, tranne alcune note del copista., e al f. 5rv note in corsiva diversa del sec. XV med. Al f. [a]v breve titoletto di altra mano, in scrittura all'antica, ma non professionale: *Ambrosii monachi espitolarum libri XVIII*.

Int. — Legatura del sec. XVII ex. di cartone coperto di cuoio ora bruno, in origine probabilmente rossiccio: semplici decorazioni sui piatti con fili in cornice a secco e, sul dorso, oltre alla segnatura vaticana in caratteri d'oro, elementi ripetuti dello stemma di Innocenzo XII Pignatelli, che regnò tra 1691 il 1700, entro cui va riferito l'intervento di sostituzione della legatura originale, fino ad allora probabilmente conservata sul manoscritto. Le guardie invece sono originali: le superiori sono costituite da due bifoli di pergamena di qualità inferiore rispetto al ms., il primo foglio è attaccato al piatto interno; per la parte finale del codice sono state lasciate a guardia gli ultimi fogli dell'ultimo fasc., l'estremo è attaccato all'interno del piatto inferiore. Il taglio esterno è d'oro, decorato a punzonatura lieve, in parte scombinata dalla ricucitura moderna.

Bibl. — Vattasso - Franchi de' Cavalieri, *Codices Vaticani Latini*, p. 156-58; Mercati, *Ultimi contributi*, pp. 54-55, 64-65; S. Rizzo, *Il lessico*

filologico degli umanisti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973 (Sussidi eruditi, 26), p. 63 n. 2; Stinger, *Humanism and the Church Fathers*, p. XIV; U. Fossa, *Topografia traversariana*, in *Ambrogio Traversari, un monaco e un monastero nell'umanesimo fiorentino (1386-1439)*, a cura di S. Frigerio, Siena, Edizioni Camaldoli-Edizioni Alsaba, 1988, p. 201; Fohlen-Petitmengin, *L'«Ancien fonds»*, pp. 29, 64; Caby, *De l'érémitisme rural*, p. 615 n. 55; de Thomeis, *Rime*, pp. 58, 206 n° 236; S. Gentile, *Parentucelli e l'ambiente fiorentino: Niccoli e Traversari*, in *Niccolo V nel sesto centenario della nascita*, atti del convegno a cura di F. Bonatti – A. Manfredi, Città del Vaticano 2000, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi, 397), p. 239 n. 6; Favi, *Note sulla trasmissione*, p. 100; Iaria, *Un discepolo di Ambrogio Traversari*, p. 245.

Jean-Claude Margolin

ÉRASME, ÉDITEUR DE SAINT JÉRÔME

L'admiration d'Erasme pour celui que Lucien Febvre appelait volontiers le «Père des humanistes»[1] et sa propre recherche des sources qui convenaient le mieux au développement de sa pensée, le conduisirent assez rapidement vers une étude systématique et enthousiaste de saint Jérôme, en particulier de sa correspondance. Dès sa jeunesse, et plus particulièrement dès l'époque du couvent de Steyn (avant 1490),[2] il manifeste son admiration pour l'une des deux colonnes centrales de l'Église chrétienne, chez les Pères latins, la seconde étant évidemment saint Augustin,[3] et un intérêt intellectuel et affectif pour les «Hieronymianae epistolae». Mais dès l'époque même de Deventer, dans les années 1480, chez les Frères de la Vie Commune, que l'on appelait aussi *Hieronymiani*[4] il avait déjà 'goûté' certains de ses écrits, malgré son attachement à la poésie latine et aux poètes 'profanes' de l'antiquité

[1] Alors qu'une partie des contemporains d'Érasme appelaient celui-ci «le saint Jérôme de notre temps», parmi d'autres comparaisons laudatives. Par une sorte d'échange de politesses, Érasme appelait volontiers Jérôme, notamment dans les premières pages de l'édition de ses oeuvres en 1516, «notre Cicéron chrétien».

[2] Voir lettre à son ami Corneille Gérard (P.S. Allen, *Opus Epistolarum Erasmi*, I-XII, Oxford, Clarendon Press, 1906-1958, I, ep. 22, p. 103). Un mois plus tard, avec le même Gérard (Allen, I, ep. 27, p. 117), il évoque à plusieurs reprises «Hieronymum tuum» et ses qualités poétiques, pour finir par l'appeler «Hieronymi tui, imo nostri», notre «cher Jérôme», qu'aucun auteur ancien n'est susceptible de surpasser. Voir toute la correspondance d'Érasme avec Corneille Gérard (Allen, I, *passim*), qui semble bien l'avoir ancré pour toute sa vie à la personnalité de saint Jérôme.

[3] A la mémoire duquel il consacrera également une édition critique de ses *Oeuvres complètes* en dix volumes in-folio, en 1528-29, à Bâle, dans l'officine frobénienne.

[4] Ce qui ne l'empêchera pas plus tard, revenant sur ses années d'apprentissage, d'ironiser sur cette appellation.

romaine. Toutefois, dans son oraison funèbre de Bertha van Heyen, une noble veuve hollandaise, dont il louait la sainteté et les oeuvres charitables,[5] il prenait déjà pour modèle Jérôme. C'est surtout, comme je l'ai dit, la correspondance[6] de Jérôme qu'il commencera à lire goulûment, ayant comme lui, un goût marqué pour les échanges épistolaires[7] et pour les analyses rhétoriques et stylistiques des différents genres de lettres.[8] Sur les 154 lettres authentiques de Jérôme qui ont survécu, Érasme en rassembla 131, tout en justifiant leur paternité hiérony-mienne. Il donnera en 1511 à Cambridge des conférences sur ces Lettres[9] et l'*Apologie contre Rufin*, tandis qu'à Paris, l'imprimeur Josse Badius, bien connu d'Érasme, et qui a eu vent des travaux de l'humaniste, lui propose, quelques mois plus tard,[10] de les publier car, lui dit-il à peu près, c'est une bonne affaire,[11] mais Érasme, déjà engagé avec Froben, renoncera à cette proposition avantageuse. Ce qui ne l'empê-

[5] *Oratio funebris in funere Bertae de Heyen Goudianae viduae, ad filias ejus supersistes, moniales in eodem oppido* (*LB* VIII, 557 C-D). Oraison accompagnée de deux épitaphes fin octobre 1490 (?), respectivement en hexamètres et en dimètres anapestiques catalectiques (voir éd. H. Vredeveld, *ASD* I-7, 1995, pp. 405-07, n°s 113 et 114).

[6] Il a publié plusieurs éditions séparées des Lettres de Jérôme (voir F. Vander Haeghen, *Bibliotheca Erasmiana*).

[7] L'édition classique de l'*Opus epistolarum Erasmi* d'Allen ne comporte pas moins de 3138 lettres échangées, sans compter toutes celles qui ont été perdues, ou les quelques autres (environ une dizaine) qui ont été découvertes depuis la publication de l'édition Allen.

[8] Travail qui a fait l'objet d'un gros traité; intitulé *De conscribendis epistolis*, Bâle, Froben, août 1522 (v. l'éd. crit. de J.-C. Margolin, *ASD* I-2, 1971, pp. 153-579).

[9] Voir sa lettre de Cambridge du 26 novembre 1511 à André Ammonius, Italien naturalisé anglais, et secrétaire du roi pour le latin (Allen, I, ep. 245, p. 492): «Si je réponds trop brièvement à ta lettre, tu dois t'en prendre à saint Jérôme, que j'ai commencé à commenter (*interpretandum*), entreprise, par les Muses (νὴ τὰς μούσας) bien plus difficile que je pensais; et pourtant, ce qui me tourmente, c'est moins le travail que l'inquiétude».

[10] Lettre du 19 mai 1512 (Allen, I, ep. 263, pp. 515-16).

[11] Plus exactement: «Les Lettres de Jérôme, chaque fois qu'elles ont été imprimées jusqu'ici, se sont entièrement vendues; c'est pourquoi, comme j'ai répandu le bruit que j'attendais de toi un manuscrit corrigé, je crains de ne pouvoir en différer l'impression sans donner à penser que je n'ai encore rien du tout».

chera pas de publier par la suite des éditions séparées des lettres de Jérôme.[12] D'autre part, le travail acharné de lecture, de traduction et d'interprétation biblique auquel Jérôme s'était soumis de son plein gré, ne pouvait que lui ouvrir une nouvelle voie pour ses propres recherches bibliques. Enfin, une même aversion pour les subtilités théologiques rapprochait ces deux chrétiens, à quelque douze siècles de distance.

Ces affinités électives entre Jérôme et Érasme ont été notamment soulignées par l'historien américain Eugene F. Rice Jr., dans un chapitre au titre éloquent («*Hieronymus redivivus*: Erasmus and St Jerome») de son livre sur Saint Jérôme à la Renaissance.[13]

Quelques éléments encore sur ce que l'on peut appeler la préhistoire de la future édition des *Opera omnia* de Jérôme, même si un projet précis n'était pas encore installé dans la tête d'Érasme (et pourtant!). Lors de son premier séjour en Angleterre, notamment à Oxford, à l'extrême fin de l'an 1499 et au tout début de 1500, le théologien John Colet le mit sur la voie des recherches approfondies relatives à la Bible et à la patristique.[14] D'autre part, dans une lettre du 11 décembre 1500 à son ami Jacques Batt, à Orléans, il écrit: «Je devrais ramasser n'importe où un peu d'argent pour me vêtir, pour me procurer toute l'oeuvre de Jérôme sur laquelle je prépare un commentaire, pour rache-

[12] Sans parler de celles qui lui ont été «volées», ainsi qu'à l'entreprise Froben-Amerbach, comme ces trois lettres, publiées à Cologne en 1518 par Eucharius Cervicornus, *alias* Hirtzhorn (*Epistolae Hieronymi tres ab Erasmo recognitae*): voir lettre de Bruno à Érasme (Francfort, < mars 1518 >): Allen, III, ep. 802, ou *Corr. Amerbach*, II, n° 612, pp. 113-14. Voir aussi Allen, III, ep. 815 (lettre d'Érasme à Badius du 17 avril 1518, à propos d'une autre manoeuvre frauduleuse pour s'emparer du travail de l'équipe Érasme-Froben-Amerbach).

[13] *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985, ch. 5, pp. 111-36.

[14] Il n'empêche que, dans certaines controverses théologiques avec son hôte britannique (voir Allen, I, epp. 108-111, pp. 245-60, mais surtout la longue lettre 111 à propos de l'interprétation que Jérôme et Colet donnaient de la tristesse du Christ au Mont des Oliviers, la veille de son supplice) Érasme accorderait ici la palme à Augustin, preuve (s'il en fallait une) de son 'éclectisme' ou de son indépendance d'esprit. Il parle de «ton» Jérôme (celui de Colet) et non de «notre» Jérôme (comme avec Corneille Gérard).

ter un Platon, acquérir des livres grecs et me payer l'aide d'un Grec».[15] De cet humble aveu d'un étudiant prolongé (il avait dépassé la trentaine), on retiendra son désir impérieux de parvenir le plus vite possible à une maîtrise du grec, condition indispensable à ses études de l'Écriture et des Pères de l'Église. Le projet d'une édition des Oeuvres de saint Jérôme ne prendra corps que plus tard (vers 1506-1507), mais on vient de voir que, dès la fin de l'année 1500, Érasme essayait de rassembler des subsides pour se procurer l'«intégrale» de Jérôme. Ce que confirme encore une autre lettre à Jacques Batt de la mi-décembre 1500.[16] Qui fait suite à celle que nous venons de citer, avec ces confidences sur son travail actuel ou imminent: «Dis-lui [à sa protectrice hollandaise, Anna van Borsselen, lady of Veere] que je suis engagé dans une vaste entreprise; que pour restituer, quelle qu'en soit l'énormité, l'oeuvre intégrale de Jérôme, corrompue, mutilée, obscurcie par l'ignorance des théologiens (car j'ai trouvé dans ses écrits de nombreux passages falsifiés ou apocryphes), je vais remonter jusqu'au grec. Je vais donc ouvrir une fenêtre sur les Antiquités et inaugurer un travail (*artificium aperiam*) dont, je me risque à le dire, personne n'avait jusqu'ici

[15] Trad. M. Delcourt, *La Correspondance d'Érasme*, I-XII; Bruxelles, Presses academiques europeennes, 1967-1984, I, p. 296 (Allen, I, ep. 138, p. 321). Autre témoignage personnel de la précocité de son travail sur Jérôme: un court billet à Robert Gaguin, vers janvier 1498 (Allen, I, ep. 67, p. 195), dans lequel on voit qu'il lisait attentivement Jérôme au cours de son séjour parisien, attiré surtout par sa Correspondance (v. lettre du 18 décembre <1500> à un certain Greverade: Allen, I, ep. 141, p. 332-33), où l'on peut lire cette déclaration d'une netteté et d'une sincérité évidentes: «Il y a longtemps déjà que mon esprit brûle d'une ardeur incroyable d'éclairer par des commentaires les *Lettres* de Jérôme. Je ne sais quel dieu enflamme mon coeur et me fait concevoir dans mon esprit l'audace de m'attaquer à une telle entreprise, que personne, jusqu'ici n'a tentée. J'y suis entraîné par ma dévotion pour cet homme divin (*coelestis*), sans conteste de loin le plus savant comme le plus éloquent de tous les auteurs chrétiens. Et pourtant, alors que ses écrits méritent d'être lus et étudiés en tous lieux et par tous, bien rares sont ceux qui le lisent, plus rares encore ceux qui l'admirent, rarissimes ceux qui le comprennent […]. Cet athlète sans égal de notre religion, son porteur de lumière et lui-même sa lumière, Jérôme, qui mérite d'être célébré d'une manière exceptionnelle, sera seul à rester silencieux! […]» (trad. M. Delcourt, avec quelques modifications). – Le précepteur grec qu'il recherche est sans doute Georges Hermonyme de Sparte (dont il dira par la suite assez de mal!).

[16] Allen, I, ep. 139, pp. 325-29, et particulièrement pp. 328-29.

compris la portée. Il me faut pour cela un bon nombre de livres, mais aussi l'assistance de Grecs.[17] J'ai donc besoin de quelque secours».

En fait, c'est l'imprimeur et éditeur bâlois Johann Froben, son commanditaire et ami, qui donna corps à ce projet incroyablement ambitieux, en offrant à Érasme la lourde tâche de le piloter.[18] Tout en travaillant à cette édition depuis un certain temps, Érasme ne rencontra 'physiquement' Froben pour la première fois qu'à la mi-août 1514. Cette édition commentée des *Hieronymi opera* ne devait comporter pas moins de neuf tomes, répartis en cinq forts volumes in-folio, totalisant 1732 folios, soit 3464 grandes pages. Elle sortira des presses frobéniennes en 1516,[19] avec une longue lettre-préface, adressée le 1er avril à

[17] Voir ep. 138, p. 321, ligne 41, et n. 15.

[18] L'imprimeur Johann Amerbach, auquel Johann Froben s'était associé pour cette édition, se retrouva seul, Amerbach étant mort en décembre 1513. Ce *Jérôme* devait faire partie d'un vaste projet d'Amerbach: la publication des *Opera omnia* des quatre «grands» de la patristique latine. En fait, seuls un *Ambroise* parut en 1492 et un *Augustin* en 1506; le *Grégoire* ne vit jamais le jour, et le *Jérôme* sera celui de Froben (avec la collaboration des fils Amerbach).

[19] J'ai consulté, pour cette édition *princeps*, l'exemplaire de la Bibliothèque parisienne des Dominicains (Le Saulchoir): Res. XVI I JER 3. Elle comporte un grand nombre de notes marginales manuscrites, tout au moins dans les premiers volumes, références précises aux oeuvres, etc., et un *ex-libris* (de la même écriture humanistique) où on lit le nom de «REYSII», que l'on peut, me semble-t-il, attribuer à Gregor Reisch de Balingen, Württemberg (c. 1467-9 mai 1525), maître ès-arts à Fribourg en 1499, qui entra et professa chez les chartreux. En effet, cet auteur de la célèbre *Margarita philosophica* (Fribourg, 1503) fut l'un des principaux consultants de Froben, précisément pour cette grande édition de S. Jérôme, mise en chantier dès avant la présence d'Érasme à Bâle en 1514. L'exemplaire ayant appartenu à G. Reisch est sillonné de nombreux *marginalia* à l'encre rouge, apparemment de sa main, y compris dans les marges aménagées autour de la préface. Érasme, dans une lettre à Reisch de <septembre 1514> (Allen, II, ep. 308) lui marque toute son estime et sa reconnaissance, et n'hésite pas à demander l'avis de son collaborateur sur quelques passages obscurs de Jérôme, tout en lui fournissant de précieuses indications sur sa méthode de travail, et l'une des premières esquisses de son plan d'éditeur, notamment à propos de la correspondance hiéronymienne. Par exemple: «On ne peut rien dire ni imaginer qui soit plus corrompu [que les lettres de Jérôme], alors qu'à mon avis, Jérôme est quasi le seul qui mérite d'être lu par tout le monde», et il révèle à Reisch le procédé qu'il compte utiliser (et que nous retrouverons dans le texte imprimé de sa préface, au début du tome I: Trois catégories (les lettres qui sont

William Warham, archevêque de Cantorbéry, primat d'Angleterre, chancelier de l'Université d'Oxford[20] et depuis longtemps mécène attitré d'Érasme.[21] Elle sortira la même année que l'édition d'une oeuvre grandiose et toute personnelle du même auteur, à savoir la première

incontestablement de Jérôme; les lettres apocryphes, mais dignes d'être lues; les lettres forgées par quelque imposteur, «absurde et effronté», qui seront pourtant publiées, explications à l'appui). Et il le félicite d'être dans le même état d'esprit que lui «à l'égard de cet homme inspiré de Dieu», tout en discutant l'ordre que Reisch avait envisagé pour cette difficile publication; et il lui annonce l'imminente confection d'un important index qui permettra d'aplanir les difficultés, ainsi que la préparation des références à l'Écriture et de scholies. Reisch lui répondra de Fribourg, dans une lettre du 4 octobre 1514 (Allen, II, ep. 309), dans laquelle il félicite Érasme de s'être plongé dans l'étude de «notre Jérôme» et approuve sa façon de voir, tout en faisant des réserves à propos de l'idée de modifier l'ordre et les subdivisions qu'avait prévus Johann Amerbach (mort en 1513), ce qui troublerait et les vendeurs et les lecteurs. En revanche, il le félicite pour ses projets de nouvelles préfaces et d'annotations, à l'exception des passages en hébreu dont il pourra s'occuper lui-même. Sur les rapports de Reisch avec l'imprimeur Joannes Amerbach (et ses fils, Bruno, Basile et Boniface) et incidemment avec Érasme et l'édition de saint Jérôme, voir A. Hartmann, *Die Amerbach korrespondenz*, I. & II. Band, Bâle, 1942 et 1943, notamment I, pp. 59, 91, 137, 220, 224, 336, 363, 394, 396, 462 (lettre de G. Reisch à Johann Amerbach du 10 octobre 1513, dans laqelle on peut lire: «[…] Quid agatur de s. Jheronymo, scire cupio […]. Mitto et nunc commentariola ejusdem divi Jheronymi in omnes epistulas Pauli, que esse Jheronymi testatur glossa ordinaria ad folium c j4; allegans s. Jheronymum in expositione super eandem epistulam ponit verba eadem, que reperiuntur in isto codice. Jam facias queso librum per filios tuos excribi […]. In quo loco continentur omelie s. Jheronymi super cantica, quorum inicium ac finis discordant ab hiis, que impresse habentur, que vere non sunt Jheronymi sed potius Origenis); voir aussi II, pp. 11, 13, 65, 78, 89, 371.

[20] L'en-tête est le suivant: ERASMVS ROTERODAMVS SACRAE THEOLOGIAE PROFESSOR /REVERENDISSIMO PATRI AC DOMINO DOMINO GVLIELMO / VVARAMO ARCHIEPISCOPO CANTVARIENSI TOTIVS / ANGLIAE PRIMATI ET EIVSDEM REGNI / CANCELLARIO SVMMO S. D.

[21] Agé alors de soixante ans, il connaissait et appréciait l'humaniste hollandais depuis leur première rencontre dix ans plus tôt, et il avait même insisté pour qu'il résidât en Angleterre de façon permanente. C'est à lui qu'Érasme s'était empressé de lui adresser ses premières traductions du grec en latin, sous la forme de ses deux traductions d'Euripide, *Hécube* et *Iphigénie* (publiées en 1507 à Venise chez Alde Manuce): voir Allen, I, ep. 188, du 24 janvier <1506 >.

édition du Nouveau Testament (*Novum Instrumentum*),[22] traduite entièrement (à l'exception de l'*Apocalypse*) par le Rotterdamois d'après plusieurs manuscrits grecs d'époques différentes.[23] Cette traduction, qui se démarquait en de multiples points de la version de la Vulgate, que la tradition attribuait à Jérôme, mais qu'Érasme attribue constamment à «un certain traducteur» (*interpres quidam*) ou à un «traducteur latin» (*Latinus interpres*) peut être considérée comme un 'challenge' par rapport à la traduction et aux commentaires hiéronymiens de nombreux textes de la Bible (Ancien et Nouveau Testament) qu'il éditait en même temps, avec les autres œuvres du Père.[24] Les commentaires d'Érasme n'en seront que plus intéressants à analyser, et éventuellement à comparer à certains commentaires que Jérôme a donnés dans sa propre lecture et traduction des Évangiles, par exemple dans son Commentaire sur S. Matthieu.[25]

* * *

[22] Le 1er mars 1516 (travail achevé en dix mois, 1515-16): voir A. Rabil, *Erasmus and the New Testament: the Mind of a Christian Humanist*, San Antonio (Texas), Trinity University Press, 1972; M.P. Gilmore, *Valla, Érasme et Bédier, à propos du Nouveau Testament*, in *L'Humanisme français au début de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1973, pp. 173-84. Sur les diverses éditions de cette traduction, voir J. Hadot, *La critique textuelle dans l'édition du Nouveau Testament d'Érasme*, in *Colloquia Erasmiana Turonensia*, Paris, Vrin, 1972. Voir aussi H.J. de Jonghe, *Erasmus, Elzevier, Heinsius en het Nieuwe Testament*, «De Bijbel», 90 (9 sept. 1972), pp. 2878-79; G. Calogero, *Erasmo, Socrate e il Nuovo Testamento*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei (16 novembre 1969) [à l'occasion de la célébration du 5e centenaire de la naissance d'Érasme], Celebrazioni lincee, 34, 1969.

[23] Bien entendu, il travaillait simultanément à ces deux grandes oeuvres (qui se recoupaient précisément à propos des textes des Écritures), ce qu'il confirme dans une lettre à Pirckheimer du 16 octobre 1515 (Allen, II, ep. 362, p. 152): «Outre d'autres ouvrages de moindre importance, je porte sur mes épaules *Jérôme* et le *Nouveau Testament*, qui est maintenant en train de s'imprimer». Lettre à laquelle Pirckheimer répondra le 13 décembre suivant (Allen, II, ep. 375, pp. 174-75): «Je me réjouis de ce que saint Jérôme ait enfin trouvé celui qui le rétablira dans son ancienne pureté […]».

[24] Sur ce problème qui n'a cessé d'interpeller les spécialistes de Jérôme, mais aussi ceux d'Érasme, et dont subsiste une très abondante littérature, on se contentera ici de quelques remarques et de quelques précisions historiques.

[25] *Opera omnia*, t. IX, vol. 5, ff. 5v-43r: *Expositio in Matthaeum*.

Une biographie qu'Érasme a consacrée à Jérôme, et qui, en dehors d'éditions séparées et ultérieures, est incluse dans la grande édition de ses *Opera omnia*,[26] n'apparaît pas comme une pièce rapportée, ou, si l'on préfère, comme un hors d'oeuvre. Ouvrant ainsi le premier volume (et le premier tome), reconnue par tous les critiques comme un chef-d'oeuvre[27] dans ce genre littéraire (qu'Érasme a pratiqué plusieurs fois),[28] cette biographie, tout en faisant preuve d'un grand souci de vérité historique, laisse apparaître, ici encore, de nombreuses affinités d'ordre intellectuel ou affectif, voire stylistique,[29] avec son auteur. Et de fait, comme

[26] *Eximii doctoris Hieronymi Stridonensis vita ex ipsius potissimum litteris contexta per Desiderium Erasmum Roterodamum.* Cette *Vie* de Jérôme constituait l'introduction des neuf tomes de cette grande édition (*Opera*, t. I, sig. a, 5-b, 8v). Sur ce texte d'Érasme, on pourra consulter la bonne édition critique de W.K. Ferguson, *Erasmi Opuscula. A Supplement to the Opera omnia*, edited with Introduction and Notes, La Haye, Martin Nijhoff, 1933, pp. 125-90 (le texte d'Érasme, proprement dit, pp. 134-90). Les sources sur lesquelles s'appuie l'éditeur américain sont les suivantes: le manuscrit original de la première édition (ms. de Bâle, A. IX. 56, 17 ff. in fo.), l'édition des *Opera omnia* de Jérôme, éd. Erasme, Bâle, Froben, 1516, Tome I, *Hieronymi Stridonensis vita.* On connaît une quinzaine d'éditions de ce texte (dont la plupart préparées par Érasme et ses imprimeurs successifs), qui, curieusement, ne figure pourtant ni dans l'édition bâloise des *Opera omnia* d'Érasme de 1540, ni dans celle de Leyde (1703-1706) de ces mêmes *Opera omnia* en 10 vol. in-f (*LB*). Parmi ces éditions, voir celle d'Eucharius Cervicornus (Cologne, décembre 1517, in-4) [v. aussi n. 12, à propos de l'imprimeur], et celle de J.Froben (Bâle, mai 1519, in-4): éditions qui reproduisent exactement le texte des *Hieronymi opera* de 1516. Ce texte est traduit intégralement en anglais par James F. Brady et John C. Olin, dans l'éditon de Toronto (*CWE* 61, *The Edition of St. Jerome*, University of Toronto Press, 1992, pp. 19-62). Voir aussi A.M. Guerra (ed.), *Vita di san Girolamo: Edizione critica e traduzione* (Rome, 1988).

[27] Voir J.B. Maguire, *Erasmus' biographical master piece:* Hieronymi Stridonensis Vita, «Renaissance Quarterly», 26, 3 (1973), pp. 265-73. Voir aussi J. Olin, *Erasmus and saint Jerome*, *ibid.*, pp. 315-31, et J. Coppens, *Le portrait de Saint Jérôme d'après Érasme*, in *Colloquia Erasmiana Turonensia*, Paris, Vrin, 1972, II, pp. 821-28.

[28] Par exemple, le portrait qu'il a dressé de Thomas More (Allen, IV, ep. 999), de John Colet (IV, ep. 1211) ou de Jean Vitrier (*ibid.*). Ou encore, les vies de plusieurs Pères de l'Église, en dehors de Jérôme: celles d'Ambroise, d'Augustin, de Chrysostome, d'autres encore, comme autant d'introductions aux éditions Froben de leurs oeuvres.

[29] Érasme déclare même paradoxalement qu'une trop grande familiarité avec Jérôme est la cause d'un certain manque de pureté stylistique dans sa propre manière d'écrire (voir D.F.S. Thomson, *The Latinity of Erasmus*, London, Dorey, 1970, p. 116).

savant, épistolier ou traducteur de la Bible, Jérôme est le saint qui convenait le mieux au tempérament de l'humaniste hollandais. Le portrait qu'il fait de lui est avant tout celui du savant chrétien par excellence, et accessoirement celui d'un moine et d'un ascète Il n'est pas exagéré de dire que ce portrait tend à être un auto-portrait d'Érasme.[30] A la différence des Vies de saints médiévales,[31] l'humaniste s'est refusé à donner sens à tout ce qui pourrait passer pour un récit d'édification ou d'hagiographie.[32] Quand un document fait défaut, il n'essaie pas, comme tant d'autres, d'en inventer un; il ne se gêne pas pour déclarer, de temps à autre: «Ceci n'est pas très clair», en laissant son lecteur sur sa faim ou sa perplexité. Ses déductions, par exemple sur les maîtres de Jérôme, sont toujours fondées sur des citations de son héros. Pour mieux comprendre son oeuvre et sa personnalité (comme on le voit dans l'édition critique

Sur un autre plan, mais exprimant toujours la même attirance pour Jérôme, il écrit le 18 juillet <1501> (Allen, I, ep. 161, p. 370): «Si saint Jérôme fut un fou, s'il fut un ignorant, il me plaît de déraisonner avec un homme de cette espèce».

[30] On a fait remarquer (voir plus loin, n. 77, et l'essai d'A. Vanautgaerden) qu'un auto-portrait d'Érasme se dissimule dans la marge d'un manuscrit à l'oeuvre de Jérôme en 1515 (dessin conservé à Bâle, marge du folio 226r des *Scholia in Hieronymi epistolas*, Bâle, Universitätsbibliothek, Hs. A. IX. 56), référence iconographique manifeste à Jérôme. Voir aussi le portrait officiel d'Érasme par Quentin Metsys en 1517, où l'on voit, sur l'étagère derrière l'humaniste un livre couché où l'on peut lire sur la gouttière: «Hieronymus», ainsi que le portrait de Jérôme, reproduit par G. Marlier, *Érasme et la peinture flamande de son temps*, Damme, 1954). Voir aussi P. Van der Coelen *et alii*, *Erasmus in Beeld*, cat. de l'exposition au Museum Boymans Van Beuningen (8 novembre- 8 février 2009), Rotterdam, 2008.

[31] Voir notamment la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

[32] Sur ce point, il se démarque même de Jérôme, auteur d'une *Vie de Paul, le premier ermite*, dont le propos était de glorifier le saint et d'édifier le lecteur: voir Rice, *Saint Jerome*, pp. 30-35; voir ausi l'édition critique et la traduction française de *Trois vies de moines (Paul, Malchus, Hilarion)* de Jérôme, par P. Leclerc, E.M. Morales, A. de Voguë, éd. du Cerf, Sources chrétiennes 508, 2007: il s'agit dans les trois cas de vies de moines qui sont de véritables hagiographies. Mais Rice fait chorus avec les autres critiques (et naturellement avec Érasme) pour admirer une biographie qui visait, autant qu'à peindre la vie de Jérôme selon les critères de la meilleure objectivité possible, à mettre à mal l'exploitation de la crédulité des esprits simples, si sensibles au merveilleux. Pour Ferguson (voir n. 26), cette *Vie* représente «un nouveau départ dans le domaine de la biographie chrétienne».

de ses Oeuvres complètes), il prend en compte la méthode de travail de son auteur qu'il a décryptée avec finesse, sans oblitérer certaines de ses faiblesses, sans partager non plus certaines de ses interprétations. Si au XIIe siècle, dans sa *Vita sancti Hieronymi*,[33] Nicoló Maniacoria (ou Maniacutia)[34] se demandait «si Jérôme était un ange plutôt qu'un homme», si au XVe Pier Paolo Vergerio lui faisait écho, en s'écriant: «N'est il pas évident qu'il y avait quelque chose de divin chez cet homme?», Érasme déclarait[35] simplement, tout en prenant conscience qu'il provoquait ainsi un bon nombre de chrétiens: «C'était un homme assurément savant et pieux, mais enfin, c'était un homme!».[36]

Un document important permet, parmi d'autres, mais sans doute avec plus de précision et de pertinence que la plupart d'entre eux, de faire le point sur son attitude différente à l'égard de Jérôme et d'Augus-

[33] *[…] collecta ex tractatibus ejus ac sanctorum Augustini, Damasi, Gregorii, Gelasti, et aliorum patrum sanctorum.* Voir Rice, *Saint Jerome*, pp. 208-09.

[34] Sur cet auteur ecclésiastique et bibliste romain du milieu du XIIe siècle, moine de l'abbaye cistercienne de S. Anastase «ad Aquas Salvias» dans la Campanie romaine durant le pontificat de Lucius II (1144-1145), voir V. Peri, *Nicolà Maniacutia: un testimone della filologia romana del XII secolo*, «Aevum», 41 (1967), pp. 67-90.

[35] Ep. 1841 au Cardinal Jean de Lorraine (préface d'une traduction du *Commentaire de l'Épître aux Galates* de Chrysostome, Bâle, Froben, 1527): Allen, VII, p. 97.

[36] *Ibid.*, l. 84-85. On se contentera de citer ici quelques lignes de cette *Vie,* suffisamment caractéristiques de la méthode ou du parti pris d'Érasme (voir Ferguson, *éd. cit.*, pp. 134-35): «[…] Je pense que rien n'est plus juste que de faire le portrait des saints tels qu'ils furent en réalité, et même si l'on découvre quelques failles dans leur vie, ces imperfections elles-mêmes se transformeront pour nous en exemples de piété. Mais si tel ou tel se complait uniquement dans les fictions, et s'il façonne avec sagacité l'apparence d'un saint homme, quelque renom qu'il puisse avoir, sans être affublé d'un sac, d'un cilice, de lanières, sans s'infliger de jeûnes prodigieux, ni de veilles incroyables, mais vivant sous l'influence des propres préceptes du Christ, en premier lieu avec une intelligence et un examen approfondi de la piété chrétienne, ensuite avec une subtile expression de son image, je supporterai peut-être cet homme. Quand bien même un artiste est en mesure de représenter autant de fois qu'il le voudra le brillant et le rayonnement lumineux d'un gemme, jamais il ne pourra atteindre par imitation sa puissance native […]» Ou encore ceci: «Il existe chez l'homme du commun une extraordinaire crédulité, voire je ne sais quel sentiment profondément enraciné dans l'esprit humain, qui fait que l'on écoute plus volontiers des récits fictifs que des actions réelles, ou des fables purement imaginaires en leur accordant plus de prix qu'à la vérité […]».

tin: c'est une longue lettre qu'Érasme écrira de Bâle, le 5 mai 1518[37] au théologien allemand Jean Eck, pour répondre à la lettre de ce dernier, datée d'Ingolstadt, le 2 février précédent.[38] Farouche adversaire de Luther et des luthériens, défenseur d'un catholicisme traditionnel «pur et dur», qui lui avait déjà fait critiquer la traduction du Nouveau Testament d'Érasme, Eck était également un disciple inconditionnel de saint Augustin, d'où une autre raison de s'opposer à son correspondant, lorsque ce dernier affiche par rapport à l'évêque d'Hippone une nette préférence pour saint Jérôme.[39] De la comparaison établie par Érasme entre ces deux «héros» de la chrétienté, et surtout de sa défense de Jérôme, on retiendra seulement ces deux jugements, dont le premier semble être devenu un *topos* érasmien qui pourrait surprendre: «La première chose qui compte, écrit-il, c'est le pays d'origine et l'éducation. Or Jérôme est né à Stridon, petite cité si voisine de l'Italie que les Italiens la revendiquaient. Il a été éduqué à Rome, ville supérieure à toute autre, sous la direction de très savants professeurs. Augustin est né en Afrique, dans une région de barbares, où les études littéraires étaient en pleine déliquescence […].[40] Jérôme est chrétien, fils de chrétiens; avec le lait, il a bu la philosophie du Christ.[41] Augustin, à un âge avoisinant la

[37] Allen, III, ep. 844, pp. 330-38.

[38] Allen, III, ep. 769.

[39] Il lui écrivait dans cette lettre, avec une belle franchise: «Je n'aime pas le jugement que tu portes sur saint Augustin dans ton commentaire sur Jean» (commentaire à *Jean* 21, *Annotationes in Johannem* – voir *ASD* VI-6, éd. P.E. Hovingh, 2003, p. 170). Érasme avait effectivement comparé Augustin et Jérôme à l'avantage de ce dernier. Et Eck ajoutait: «Quant à moi, j'approuve davantage le jugement de Philelphe qui sur ce point estime qu'"Augustin est plus pénétrant, plus habile, plus nuancé en toute philosophie, Jérôme l'emporte par l'élégance du style plutôt que par la doctrine" […]». Ce qui n'empêchait pas Érasme de reconnaître également leur faillibilité (Allen, III, ep. 844, p. 331): «Personne ne nie que l'on trouve dans leurs livres bon nombre de points qui ne sont pas conformes à la vérité».

[40] Tertullien, également d'origine africaine, est apprécié par Érasme, même s'il trouve son style assez rude (mais il n'en fait pas une marque d'«africanisme»!); il lui reproche aussi des erreurs d'ordre théologique. Toutefois il voit en Jérôme le disciple intransigeant de Tertullien, comme le commentateur précis et rigoureux de saint Paul.

[41] Notons ce syntagme, *philosophia Christi*, dont Érasme a fait, à partir de 1516, l'intitulé et le programme de sa pensée religieuse.

trentaine, s'est attaqué à la lecture des Épîtres de Paul, sans aucun guide. Jérôme, doué comme il l'était, a consacré trente-cinq années à l'étude des Saintes Écritures».[42] Et, plus loin: «Voici mon avis sur Augustin: je l'estime ainsi qu'il convient pour un saint homme doué de talents éminents. Et ce n'est pas voiler de nuages sombres sa gloire, comme tu l'écris; mais je ne supporte pas qu'on obscurcisse celle de Jérôme».[43]

L'intérêt qu'Érasme n'a pas cessé de porter à son édition de saint Jérôme,[44] y compris dans les transformations qu'elle devait subir en 1524-26,[45] l'amena, dans son premier testament, daté de Bâle, le 22 janvier 1527,[46] à recommander à son héritier, qui n'était autre que Boniface Amerbach,[47] de ne pas la mêler à l'ensemble de ses «lucubrationes»: «Que mon héritier et mes exécuteurs[48] veillent à faire imprimer toutes mes oeuvres par Jean Froben, si la chose est possible, ou par un autre, à condition que le travail soit fait avec élégance. […] Qu'on les répartisse en tomes, comme je l'ai indiqué dans le *Catalogue.* […] On exclura pourtant de ces ouvrages les oeuvres de saint Jérôme, d'Hilaire,

[42] Allen, III, ep. 844, pp. 335-36.

[43] *Ibid.*, p. 362, l. 124-126.

[44] En fait, comme l'a indiqué Rice (*Saint Jerome*, pp. 121-22), le *Jérôme* de Froben-Érasme, qui se voulait avant tout une «récupération» historique, avec une nette séparation entre les textes authentiques et les pseudépigraphes, était tributaire de toute une tradition, débutant vers le XIIe siècle (avec le chartreux Guigue du Châtel), mais influencé à la fois par le *Hieronymus* de Giovanni Andrea de' Bussi (1417-1475), secrétaire du Cardinal Nicolas de Cuse, bibliothécaire de la Vaticane sous Sixte IV, et évêque d'Aleria, en Corse, et par d'autres sources imprimées (Conrad Sweynheym et Arnold Pannartz, Rome, 1468; Teodoro de' Lelli, juriste, évêque et diplomate du Vatican; Nicoló Maniacoria, etc.)

[45] Ce sont les plus importantes, notamment dans la disposition des neuf tomes, toujours publiés par Froben: réorgansation des premiers trois tomes (lettres), qui paraissent en 1524, les tomes IV à VIII en 1525, le tome IX en février 1526, avec l'index général de Pellicanus; quelques suppressions, mais davantage d'additions, en dehors d'assez nombreuses corrections. En 1533-34 paraîtra à Paris, chez Claude Chevallon, une nouvelle édition, qu'Érasme, installé alors à Fribourg, n'a pas pu réorganiser mais pour laquelle il a quand même révisé ses scholies (voir plus loin, p.*** et n. 53 et 54).

[46] Texte dans Allen, VI, Appendice XIX, pp. 503-06.

[47] Les deux manuscrits originaux autographes ont péri. Le texte dont nous disposons est une copie de la main de Boniface.

[48] A savoir Beatus Rhenanus, Basile Amerbach et Jérôme Froben.

ou d'autres, pareillement revues par moi, sauf si cela ne convenait pas à l'imprimeur; mais je souhaiterais qu'il les y ajoute, s'il pouvait le faire à un prix raisonnable».[49]

* * *

Venons-en maintenant à ce qui fait l'objet propre de cet essai: Érasme, éditeur de saint Jérôme. Indiquons pour commencer que la date (1er avril 1516) de la préface inaugurale adressée à Warham[50] précède au moins de plusieurs mois la sortie effective des volumes de l'atelier de Froben; sortie que l'on peut difficilement dater d'avant le milieu ou la fin de l'été 1516[51] comme en témoignent un certain nombre de lettres extraites de la Correspondance d'Érasme ou de celle des Amerbach.[52]

En dehors d'un examen des conditions de la préparation de cette édition de 1516 et de la structure générale des neuf tomes,avec l'ordre choisi par Érasme,[53] quatre thèmes retiendront spécialement mon

[49] «Curent omnes lucubrationes meas excudendas per Ioannem Frobenium, si fieri possit […] digestas in tomos, quemadmodum in Catalogo designavi […]. Non imputabuntur opera S. Hieronymi aut Hilarii, aut similiter a me recognitorum, si non fuerit commodum typoghrapho, quanquam hoc quoque cuperem, si equo pretio posset adduci» (Allen, VI, p. 504).

[50] Voir p. *** et n. 19 et 20.

[51] Voir dans Allen et Hartmann (*op. cit.*) la correspondance «hiéronymienne» des mois qui suivent le début d'avril 1516. Il n'empêche que dans le texte imprimé des neuf volumes de l'éditon de *Jérôme,* la date qui figure est celle de juin 1516.

[52] Par exemple, lettre de Froben à Érasme du 17 juin 1516 (Allen, II, ep. 419, p. 250): «Le *Jérôme* est presque terminé. Nous avons souffert un certain temps de pénurie de papier […]»; lettre d'Érasme à Budé vers le 19 juin (Allen, II, ep. 421, pp. 253-55): «L'ouvrage [le NT et ses Annotations] était en même temps édité et imprimé […]. Le *Jérôme* était imprimé simultanément, et il exigeait que je lui consacre une bonne partie de moi-même […] (avec beaucoup de détails techniques). Jérôme va paraître, entièrement ressuscité […]»; (Hartmann): lettre de Bruno [et Basile] au Lecteur (voir plus loin), II, n° 551, pp. 65-66; lettre de Bruno au Lecteur, II, n° 555, p. 69, 1er juin 1516; Bruno au Lcteur, II, n° 558, 26 juin 1516; Bruno à Érasme, II, n° 563, p. 75, 5 sept. 1516, etc. Dans les années qui suivent cette édition *princeps*, les responsables en titre, Érasme et Bruno Amerbach, se préoccupent déjà de la préparation d'une nouvelle édition, en commençant par corriger les erreurs qui se sont introduites dans la première.

[53] Qu'il remaniera d'ailleurs dans une édition ultérieure (voir n. 45).

attention: 1) avant tout, et plus longuement, les différentes préfaces, y compris celles des Amerbach,[54] et (éventuellement) celles de 1533-34, postérieures à la mort (en 1532) de Warham,[55] dont cette fois, le responsable est l'imprimeur parisien Claude Chevallon;[56] 2) les résumés, ou *argumenta*[57] (tout au moins dans les volumes placés sous la responsabilité directe d'Érasme); 3) les *censurae* (comme il les appelle), ou jugements critiques dans lesquels il s'engage personnellement; 4) les *scholia*, ou gloses (de longueur variée, et très souvent absentes,[58] qui consistent essentiellement en remarques ou commentaires philologiques ou historiques, de caractère autant que possible 'objectif'.

* * *

Rappelons pour commencer que si plusieurs éditions de saint Jérôme ont précédé l'édition frobénienne de 1516, celle-ci est la première qui contienne ses *Opera omnia.*[59] Si l'on peut s'étonner à juste titre que les neuf tomes de cette édition soient sortis de presse en si peu de temps,

[54] En tête du 5e tome, puisqu'Érasme s'était engagé personnellement dans les quatre premiers, laissant aux frères Amerbach le soin de présenter le leur.

[55] On y trouve pourtant le texte (légèrement modifié) de la préface inaugurale de 1516. Quant à l'édition bâloise et frobénienne de 1536-37, dont Érasme n'a pas eu la possibilité de surveiller la composition, elle n'apporte aucune modification par rapport aux précédentes: deux rééditions sortiront des mêmes presses en 1553 et 1565. Une édition 'exogène' des *D. Hieronymi Opera* (en 7 vol. in-fol.) est celle de Sébastien Gryphe (Lyon, 1530), reproduisant l'édition frobénienne de 1524-26.

[56] Édition qui suit celle de l'*Opus epistolarum* de S. Jérôme, avec les scholies d'Érasme (Paris, 1530). Rappelons qu'Érasme, assez affaibli par la maladie et le travail, se trouvait alors à Fribourg-en-Brisgau, ce qui ne l'empêchait pas de préparer cette édition et de suivre à distance le travail de son nouvel imprimeur, qu'il n'avaot pas choisi, et auquel il adressera une courte préface de sa main (voir Allen, II, p. 182)

[57] Qui sont parfois un peu plus que de simples «arguments».

[58] Absence de ces interventions aussi éloquente que leur présence imprimée. A mon avis, Érasme a trop souvent sacrifié les occasions de produire des analyses rationnelles et critiques (quand il n'est pas accordé au sujet traité par Jérôme) au profit d'intuitions, souvent ingénieuses, à propos d'un terme latin ou grec, mais aussi d'un flair qu'il avait l'ingénuité ou plutôt la témérité de croire infaillible.

[59] Du moins, tels qu'on pouvait les connaître de son temps. Voir pourtant (n. 44) quelques noms d'éditeurs ou de commentateurs antérieurs à Érasme et à Froben.

on a vu que l'humaniste avait bien avancé dans son travail, dès l'époque (1500) où il essayait de rassembler un corpus hiéronymien, de nombreuses années avant la mise en forme du projet éditorial de Froben. Ayant parfait sa pratique du grec et des textes sacrés, c'est surtout entre 1504 et 1514, et notamment pendant son long séjour à Cambridge,[60] qu'il approfondit, parmi les auteurs latins, sa connaissance de Sénèque et surtout de Jérôme.[61] D'autre part, rappelons que l'autre grand imprimeur de Bâle, Johann Amerbach (l'aîné de Johann Froben d'environ vingt ans) avait formé le projet d'éditer, après les œuvres d'Ambroise (en 1492), de Grégoire le Grand[62] et celles d'Augustin (en 1506) les Oeuvres complètes de Jérôme, en partenariat avec Froben.[63] Mais il mourut en décembre 1513, laissant à son confrère la charge complète de cette grande entreprise. Toutefois, ses trois fils, fort érudits,[64] férus de

[60] Voir *Erasmus and Cambridge. The Cambridge Letters of Erasmus*, translated by D.F.S. Thompson, Introduction, Commentary and Notes by H.C. Porter, Toronto, University of Toronto Press, 1963.

[61] Dans une lettre de Louvain, que l'on peut dater approximativement du mois de septembre 1514, Martin Dorp, ami critique d'Érasme, le félicite d'avoir corrigé et annoté Jérôme; il reprend exactement les mots dont ce dernier s'était servi dans une lettre au prieur de Steyn, son ancien compagnon Servais Roger, du 8 juillet 1514: «Au cours des deux dernières années, j'ai notamment préparé un texte corrigé des lettres de saint Jérôme; *j'ai marqué d'une croix les passages apocryphes et interpolés et j'ai éclairé par des notes les passages obscurs*». Dorp le met en garde contre la tentation d'opérer un travail identique à propos du texte de la Vulgate. Érasme lui répondra plus tard (en <mai> 1515) par une longue lettre (Allen, II, ep. 337, pp. 91-114) qui servira à partir de 1516 d'Avant-props aux éditions de l'*Éloge de la Folie:* il se réfère notamment à la violence verbale dont use assez souvent Jérôme pour combattre, même chez des amis, ce qu'il considère comme des idées fausses (p. 92).

[62] Il ne semble pas que ce projet particulier ait abouti. A propos de ces quatre «egregios doctores […] qui veluti clarissima sidera micant», voir une lettre de Johannes Heynlin aus Stein (*alias* de Lapide) «ad impressorem» (<Bâle 1492>) dans Hartmann, I, n° 23, p. 31.

[63] Voir une lettre de Rutgerus Sycamber (Hagen, 13 sept. 1507) à Johann Amerbach, dans laquelle il félicite l'imprimeur pour son édition de saint Augustin, et lui fait part de sa joie pour son projet d'édition des ouvrages de saint Jérôme, nouvelle que lui a communiquée le théologien Jodocus Galtz von Rufach (v. Hartmann, I, n° 355, p. 331).

[64] Beaucoup plus d'ailleurs que leur père, qui n'avait pas eu l'heur de faire d'aussi bonnes études que ses fils, notamment à Paris.

latin, de grec et même d'hébreu, Bruno, Basile et Boniface, furent naturellement et directement associés[65] à un projet auquel ils avaient déjà donné beaucoup d'eux-mêmes, recevant d'ailleurs de Beatus Rhenanus conseils et encouragement. Érasme, sollicité depuis longtemps par Jean Froben, reconnaît d'ailleurs dans sa principale préface de l'édition de 1516[66] qu'il est aidé par les trois frères Amerbach[67] dont il est pour ainsi dire le directeur général ou le maître d'oeuvre,[68] notamment avec Bruno.[69] Cette équipe comprenait également le chartreux et wurtembourgeois Gregor Reisch, dont nous avons déjà parlé.[70] Quant à Johann Kuno,[71] moine dominicain de Nuremberg, helléniste averti, traducteur de Basile le Grand, ancien collaborateur à l'imprimerie d'Amerbach pour la correction du *Jérôme* inachevé, il ne put assister directement

[65] Surtout les deux premiers, et plus encore Bruno. Pris par ses études et les débuts de sa carrière de juriste, en Avignon, puis à Bâle, âgé seulement de vingt ans, Boniface, le fils cadet (de onze ans plus jeune que Bruno), grand ami d'Érasme et son futur héritier, se trouvait souvent éloigné des presses bâloises, laissant à ses deux frères la plus grande part de responsabilité. Son nom ne figure d'ailleurs pas en tête des préfaces rédigées par Bruno et Basile. Sur les Amerbach, voir l'édition de la correspondance, citée à la note 19, en particulier les tomes I et II, *passim.* et les notices respectives du tome I (pp. 42-48) des *Contemporaries of Erasmus*, ed. P.-G. Bietenholz, Toronto, Toronto University Press, 1985.

[66] Celle du 1er avril 1516. Comme celle, datée de mars 1515, adressée à «ceux qui étudient les écrits théologiques » (Allen, II, ep. 326, fragments, pp. 55-59).

[67] Oubliant qu'il a à sa disposition toute une équipe de traducteurs et de commentateurs avertis.

[68] Il n'a jamais reconnu, du moins, par écrit, qu'il partageait avec eux sa fonction de directeur d'équipe, en dépit du zêle de Bruno, l'aîné des Amerbach, si actif dans la firme léguée par son père.

[69] L'adresse au lecteur est parfois signée du seul Bruno. Il mourut assez jeune (en 1519), à trente cinq ans. Quant à Boniface, on a noté (n. 65) qu'il n'a pris à l'édition qu'une part plus formelle que réelle.

[70] Voir p. *** et n. 19.

[71] Kuno s'est aussi occupé de la formation de Bruno et de Boniface Amerbach, mais aussi (plus tard) de celle de Beatus Rhenanus, qui sera son exécuteur testamentaire. On lui doit, entre autres apports précieux, des quantités de manuscrits des Pères grecs, ramenés du Proche-Orient en Italie, et la publication de traductions de Grégoire de Nysse, de Grégoire de Nazianze et de Jean Chrysotome. Reuchlin le recommandait à Johann Amerbach dès décembre 1510 (voir Hartmann, ep. 443, Stuttgart, le 1er décembre 1510).

Froben et Érasme dans leur entreprise, car il mourut à Bâle en 1513, quelques mos plus tôt (février 1513) que Johann Amerbach lui-même, mort le jour de Noël. On trouvera encore, dans l'équipe hiéronymienne, les hébraïsants et hellénistes Johann Reuchlin, Beatus Rhenanus, Konrad Pellikan,[72] ou Matthaeus Adrianus.[73] Ces collaborateurs avaient été choisis depuis plus ou moins longtemps, sans doute depuis plusieurs années[74] sans que nous puissions toujours fixer une date précise pour la proposition que leur avait faite Érasme, ou plutôt (jusqu'en 1513) Johann Amerbach.[75]

[72] Cet excellent hébraïsant quitta malheureusement Bâle pour le monastère franciscain de Ruffach en 1508, ce qui gêna considérablement la marche du projet. Amerbach appela alors Reuchlin à Bâle avec le plus grand empressement.

[73] Un juif converti au christianisme, recommandé par Pellikan à Amerbach, excellent hébraïsant et fort érudit, mais au latin parfois défaillant («[…] necesse est ob defectum grammaticae Latinae patienter audiatur», Hartmann, ep. 476).

[74] On peut le savoir au moins pour Johann Kuno; puisque l'on connaît la date de sa mort. On peut penser que, pour l'édition frobénienne, Érasme a dû se servir des notes que le dominicain avait préparées et même rédigées pour l'entreprise d'Amerbach. Mais rien ne permet, dans l'édition de 1516, de déterminer la part de travail de chacun, en dehors des annotations d'Érasme et de références marginales anonymes. Toutefois, dans ses propres scholies, le maître d'oeuvre rend hommage à son précieux collaborateur, déplorant sa mort prématurée.

[75] A propos d'Érasme, il est piquant d'évoquer quelques lignes qu'il adressait rapidement de Londres, le 7 mai 1515 (Allen, II, ep. 332, p. 68) à son ami Pierre Gilles, d'Anvers. Érasme avait dû faire en effet un voyage de trois semaines en Angleterre au mois de mai 1515, après s'être arrêté à Francfort pour la foire aux livres, et passé par Anvers, Gand, Tournai et Saint-Omer. Jugeons de son désarroi: «La traversée, écrit-il, fut coûteuse et dangereuse, mais tout de même rapide. Mon colis, que j'avais confié au frère de François (il s'agit de François Berckmann, de Cologne, libraire à Anvers, qui voyageait souvent en Angleterre et qui servait d'agent à des imprimeurs, leur procurant officieusement des textes inédits avant leur publication) n'a pas encore été débarqué. Il ne pouvait rien m'arriver de plus fâcheux. C'est là-dedans que se trouvent tous les commentaires sur Jérôme; si je ne les reçois pas en temps voulu, ceux qui, à Bâle, s'occupent de l'impression, s'arrêteront à leur grand dam». Et, soupçonneux comme il lui arrive de l'être, il se demande s'il s'agit bien d'un accident ou si le frère du libraire anversois n'a pas manoeuvré par rouerie pour ne pas montrer aux érudits Anglais les dernières productions d'Érasme et de Froben, mais plutôt pour étaler sous leurs yeux quelques stocks anciens, comme une édition des *Adage*s de 1513. Tout est bien qui finit bien: les commentaires ont été retrouvés.

Tout en lâchant la bride, jusqu'à un certain point, à ses collaborateurs, Érasme a participé personnellement au travail éditorial de cet ensemble en prenant à son compte l'édition des Lettres de Jérôme, tâche qui convenait, on l'a déjà dit, tout particulièrement à ce grand épistolier. On peut suivre en détail, sinon au jour le jour, dans la Correspondance de la famille Amerbach.[76] La préparation et la progresssion de cette gigantesque entreprise où ne manquaient pas d'apparaître, ici ou là, quelques divergences entre ses savants artisans.

Il faut reconnaître tout de suite qu'Érasme, pleinement conscient de sa réputation et de l'autorité qui lui a valu l'offre et la confiance de Froben, entend bien rester le maître et premier responsable de l'ensemble de la publication. C'est ainsi que, comme on l'a vu, malgré le souhait exprimé par Gregor Reisch de rester fidèle au plan conçu par Johann Amerbach, Érasme suivra, sans détour, sa propre ligne de conduite, dont il s'expliquera d'ailleurs dans sa préface à William Warham.[77] Rappelons que sont publiés sous sa propre responsabilité et avec ses interventions personnelles les quatre premiers tomes (correspondant aux deux premiers

[76] Voir Hartmann, en particulier les pages I, 315-16, 357-58, 382-83, 409, 417-18, 437, 462-63; II, 11, 13, 65. Un document passionnant à consulter, qui est conservé à la Bibliothèque Universitaire de Bâle, consiste en de très nombreuses notes manuscrites et autographes d'Érasme à un recueil de Lettres de Jérôme: voir à ce sujet l'étude de F. Husner, *Die Handschriften der Scholien des Erasmus von Rotterdam zu den Hieronymusbriefen*, in *Festschrift Gustav Binz*, Bâle, 1935, pp. 132-46. Voir aussi Allen, II, pp. 50, 88, 210-11; J.C. Olin, *Erasmus and Saint Jerome*, «Thought», 54 (sept. 1979), pp. 313-21.

[77] Cette préface, si l'on en juge par sa longue lettre de Londres du 15 mai 1515 au cardinal Domenico Grimani (Allen, II, ep. 334, pp. 73-79) [qui suit celle, du même jour, à Raphaël Riario, cardinal de Saint-Georges (Allen, II, ep. 333, pp. 69-73)] devait d'abord être dédiée au pape Léon X,comme celle du Nouveau Testament, mais finalement il partagea ses dédicaces à l'intention des deux destinataires (Allen, II, pp. 71-72). Il écrivait pourtant dans sa lettre à Riario du 15 mai 1515 (Allen, II, pp.77-78): «Il n'est rien que je ne doive à l'archevêque de Cantorbéry; il mérite donc amplement que toute page venant de moi ne célèbre que lui seul. Par ailleurs je considèrerais, en toute honnêteté, qu'il serait convenable (*conventurum*) que le prince de tous les théologiens fût consacré au prince de tous les pontifes, surtout quand les belles-lettres fleurissent à nouveau sous les auspices de celui grâce auquel la paix, nourricière des arts littéraires et des études, est revenue dans les affaires humaines» (trad. Nauwelaerts).

volumes, dont trois au moins contiennent essentiellement des lettres de saint Jérôme).[78] Ces quatre tomes sont beaucoup plus riches en commentaires et, évidemment, beaucoup plus personnels que ceux (tomes V à IX) placés sous la responsabilté (seconde) des Amerbach.

Voici le contenu de ces volumes, d'après l'édition originale de 1516:

Tom. I, *Epistolae sive Libri epistolares divi Hieronymi […] ab Erasmo Roterodamo […] argumentis ac scholiis illustratae*; Ta; γνήσια, «id est eorum quae vere sunt Hieronymi» (169 folios ou 338 pages); tom. II, *Erudita quaedam, sed hactenus falso inscripta Hieronymo* (les ψευδεπίγραφα *docta*) (238 folios, ou 476 pages); tom. III, Tomus «*epistolarum […] complectens* ἐλεγτικὰ καὶ ἀπολογητικά *[…] ad refellendas diversas haereseis et maledictorum calumnias*» (169 folios ou 338 pages); tom. IV: Ouvrages d'exégèse (ἐξηγηματικά), c'est-à-dire commentaires (*enarrationes*) des Livres de l'Écriture (150 folios, ou 300 pages);[79] tom. V: Commentaires des grands prophètes (287 folios numérotés ou non, soit 574 pages); tom. VI: Commentaires des douze petits prophètes (135 folios, ou 270 pages); tom. VII: Commentaires des *Proverbes* de Salomon; commentaires de l'*Ecclésiaste*; quatre homélies sur le *Cantique des Cantiques* d'après Origène; commentaires de Job (118 folios, ou 236 pages); tom. VIII: Commentaires des psaumes et le Psautier trilingue (104 folios, ou 208 pages); tom. IX: Commentaires de Matthieu et de Marc, des Épîtres de Paul, et sur le livre «*de spiritu sancto*» d'un certain (*incerto authore*) Didyme (412 folios, ou 824 pages). Soit un ensemble de 1732 folios, ou 3464 pages de très grand format.[80]

* * *

[78] De nombreuses éditions d'Érasme du corpus (intégral ou partiel) des Lettres de Jérôme s'échelonnent entre les années 1522-1528. On a déjà souligné l'admiration qu'elles suscitaient chez ce grand épistolier et théoricien des corpus épistolaires (voir notamment le *De conscribendis epistolis*).

[79] Il serait particulièrement intéressant (et sans doute fructueux) de confronter ces commentaires de Jérôme (avec les scholies d'Érasme) aux *Annotation*s de ce dernier à propos des mêmes passages de l'Écriture.

[80] Chacun de ces tomes dispose d'une préface au lecteur (voir plus loin), donnant un rapide aperçu de son contenu, mais laissant voir également l'état d'esprit ou l'humeur de Jérôme.

I. Examinons maintenant les diverses préfaces qui ponctuent cette édition de 1516. On commencera, en la traitant à part, par la préface-dédicace qui concerne la globalité de ses neuf tomes, adressée par Érasme à William Warham, et datée par lui du 1er avril 1516,[81] mais il faut indiquer que ce tome I comprenait aussi une assez courte adresse au «pieux lecteur» (1.878 caractères, d'après l'évaluation de Vanautgaerden).[82] Quatre autres préfaces particulières datant de 1515 (trois de mars, une du mois d'août 1515, servent d'introduction au second tome,[83] composées toujours à l'intention du lecteur[84] ou des «divinarum litterarum studiosis omnibus», et introduisant, comme on l'a vu, à des textes faussement attribués à Jérôme, mais classés suivant leurs mérites ou leurs démérites respectifs.

[81] Reproduite par Allen, II, ep. 396, pp. 211-21. Voir n. 20 et 21. Cette date précède de quelques mois la sortie effective des neuf volumes, que l'on peut situer à la fin de l'été 1516.

[82] Cette première adresse au lecteur (*incipit*: «Eruditum opus et Hieronymo […]») est insérée au milieu du folio 138r du tome I, avec pour seul titre ERASMVS ROTERODAMVS LECTORI PIO S. D., entre la fin d'un «*Catalogus scriptorum ecclesiasticorum*» et le début des scholies d'Érasme à ce même catalogue: profonds regrets à l'idée que tant d'oeuvres d'illustres écrivains ont disparu ou sont mutilées et corrompues, ou encore négligées par des autorités religieuses, qui ont laissé périr des monuments d'érudition, incitant à la piété; reconnaissance à Sophronius pour sa traduction en grec d'une partie de l'oeuvre de Jérôme; rappel de la négligence des chrétiens à l'égard des belles-lettres et notamment des écrits de Jérôme: d'où la paresse des évêques et des théologiens; violente «sortie» contre «la race sordide» de ces crivains auteurs de «sententiaires, de summulaires» et autres «fasciculaires et spéculaires». Son propre travail de correcteur et d'exégète; additions d'auteurs opérées par un érudit.

[83] Tome II, ff. 1v, 2r-4v, 101r, 189r-191v.

[84] Désigné une fois tout simplement comme lecteur («ad lectorem»), une autre fois comme «pieux lecteur» («pio lectori») et adressé deux fois «divinarum litterarum studiosis omnibus». Ces adresses au lecteur ont été recensées, reproduites et commentées par A. Vanautgaerden, ainsi que toutes les autres de l'édition de 1516 (treize en tout) dans un essai récent, *Hieronymus redivivus: les lettres-préfaces d'Érasme à son édition de saint Jérôme*, destiné à paraître dans un volume des *Notulae* de la Maison Érasme d'Anderlecht. Les manuscrits originaux de la première et de la troisième se trouvent à la bibliothèque de l'université de Bâle, mêlés à de nombreuses scholies sur Jérôme.

Dans la longue lettre-dédicace à Warham[85] du 1er avril 1516, dans laquelle l'humaniste-éditeur n'oublie pas de se qualifier lui-même (ce qu'il est en fait!) de «docteur en théologie sacrée», on négligera les généralités sur les calamités historiques qui ont permis la destruction de trésors culturels, mais aussi sur les bienfaisantes précautions de quelques hommes pour sauvegarder, en les cachant, de précieux manuscrits, et sur le zêle de quelques princes à conserver ces «reliques» de l'esprit. Mais que ces princes et ces évêques chrétiens s'attachent surtout à conserver les oeuvres inspirées par le souffle divin! Combien ont disparu, de Grèce, d'Italie, de France, d'Espagne ou d'Afrique de richesses, tant intellectuelles que spirituelles et cela, en grande partie par la négligence coupable, mais aussi l'inculture d'évèques ou de princes régnants! Jérôme a pu être sauvé, mais dans quel état ses manuscrits ont été conservés, corrompus de mille façons, sans parler des ignorants, des «copistes illettrés» ou même des imposteurs qui lui ont attribué des écrits qui n'étaient manifestement pas de lui! C'est donc, après un vibrant éloge des multiples qualités, naturelles ou acquises, et de l'omniscience de son auteur, qu'Érasme, indigné de l'état d'abandon dans leqel étaient laissées les oeuvres de ce docteur de l'Église, a commencé à reconstituer «dans la mesure de ses moyens» les volumes de ses lettres. Toutes les ressources de la rhétorique érasmienne sont mises au service de ce panégyrique, peut-être plus vibrant que le style de la *Vita Hieronymi*, dans laquelle le biographe se veut avant tout historien. C'est donc à une réparation d'honneur envers ce grand homme, mise au service de la République des Lettres, qu'Érasme s'est engagé de tout son coeur. Il ne doute pas un instant de sa supériorité sur tous ses collaborateurs, recourant, une fois de plus, à la métaphore des travaux d'Hercule, appliquée généralement à son édition des *Adages*, si bien représentée plastiquement par Holbein.[86]

[85] Elle s'étend de f. a2r à a4v des *Opera omnia*, et sur 10 pages dans l'édition d'Allen (II, ep. 396, pp. 212-21): notice introductive, pp. 210-11.

[86] «C'est avec une ardeur digne d'Hercule que j'ai abordé une tâche très lourde […]». Voir aussi l'adage 2002, *Herculei labores*, dans lequel il parle de ce travail de correction pour l'édition de Jérôme.

Il en vient alors à l'évocation détaillée de son travail d'éditeur:[87] rétablissement du texte original, remise en place des mots grecs, corrigés si nécessaire, et des citations en hébreu pour lesquelles il reconnaît honnêtemet l'aide reçue de la part des trois frères Amerbach[88] si bien éduqués par un père qui était davantage un imprimeur et un commerçant qu'un érudit; et dont il fait un vibrant hommage. Puis il parle des résumés (ou *argumenta*)[89] sur lesquels nous reviendrons –, qui sont pour lui «comme des portes ouvertes à qui désire entrer», puis des scholies (*scholia*), ces notes philologiques, littéraires ou historiques, par lesquelles il éclaire ou précise des passages ou des expressions qui lui auront paru obscurs, ce qui fixera, espère-t-il, le texte de Jérôme à tout jamais. Il passe ensuite à son travail d'expertise tendant à distinguer les textes authentiques du docteur de l'Église de ceux qui lui ont été faussement attribués, et souvent «fabriqués par un braillard aussi impudent que stupide»:[90] c'est ce qu'il appellera, comme on l'a vu, des *censurae*, donnant à ce vocable le sens de jugement critique appliqué à cette tâche spécifique. Il n'a pas supprimé cette fausse monnaie, mais l'a reléguée à une place déterminée, «bien qu'elle n'en mérite aucune», ajoute-t-il. en approuvant seulement à moitié son parti pris.

Je passerai sur le long développement consacré à la division de l'ouvrage en quatre tomes, puis en cinq autres, puisque l'analyse en a déjà été faite dans ma présentation générale de l'édition.[91]

[87] Il avait déjà exposé, mais avec moins de détails, l'essentiel de son plan de l'édition et de sa méthode de travail dans la lettre de septembre 1514 à Gregor Reisch (voir p. *** et n. 19).

[88] Il est curieux, et même fâcheux qu'Érasme n'ait pas cité également les noms de Wolfgang Capito et de Konrad Pellikan, qui lui ont certainement rendu pour l'hébreu de plus grands services que les frères Amerbach (y compris Bruno). Si, par la suite, il resta en retrait par rapport aux idées de Pellikan, les deux hommes s'entendaient parfaitement en 1515. Quant à Capito, il lui rendit toujours de grands servics pour ses travaux bibliques et patristiques.

[89] «Adjecimus singulis libellis aut epistolis argumentia […]», p. 219, 1. 1.

[90] «impudentissimum simul et insulsissimum rabulam».

[91] Soulignons quand même, dans l'ordre ou la répartition des lettres de Jérôme, l'absence de chronologie, même approximative: ce qui nous laisse ignorer les raisons de ce classement (s'il existe!). Dans son édition ultérieure des *Opera omnia* de saint Augustin (Bâle, 1528-29), il sera plus soucieux des différentes 'plages' chronologiques

Des quatre préfaces, ou adresses au lecteur, qui sont contenues dans le tome II, la première (c'est-à-dire la seconde, en partant du tome I) est courte (823 caractères) et a été négligée par Allen. Elle se contente de reprendre, avec plus de détails, le contenu du titre, et de justifier le maintien de textes qui ne sont pas de Jérôme, mais dont les moins recommandables ont été rejetés dans des annexes.[92] Mais que le lecteur se fie à son propre jugement (*Fruatur suo quisque judicio*).

La troisième adresse est la plus longue et la plus importante.[93] Il s'agit d'un véritable essai de synthèse historique et culturelle, et un hommage vibrant rendu aux oeuvres de l'antiquité grecque et latine, mais surtout à leurs illustrations littéraires et philosophiques.[94] Elle a été également négligée par Allen,[95] mais traduite en anglais *in extenso*[96] dans le volume 61 des *Collected Works of Erasmus.*[97] Érasme y explique les raisons pour lesquelles il a divisé l'ouvrage en trois catégories: les *spuria,* oeuvres attribuées faussement à Jérôme, mais pourtant dignes d'être lues; celles dont l'attribution n'est pas douteuse; enfin celles qui n'ont rien de commun avec Jérôme et qui sont très médiocres, mais qu'il n'a pas voulu éliminer pour ne pas paraître trop «arrogant». Il s'étend sur les méthodes de composition de Jérôme, sur

auxquelles rapporter les textes de son auteur. Remarquons que même les éditions modernes (par ex. celle des *Lettres* de Labourd, Paris, Belles-Lettres, 1949-1963) ne sont pas en mesure de suivre un ordre chronologique (moins 'parlant' peut-être qu'un ordre thématique, et plus difficile à établir).

[92] *Incipit*:«Habes in hoc tomo […]».

[93] *Opera omnia,* t. II, ff. 2r-4v.

[94] Comme Homère, Aristote, Aristophane, Plaute, Quintilien, Cicéron, Sénèque, Varron, etc.

[95] Qui justifie encore cette absence par la longueur du texte (Allen, II, ep. 326, notice, p. 54): «The first [cette adresse] is of the nature of a critical essay and is too long to be printed here». Le texte compte effectivement 35.432 caractères, longueur, dont Érasme s'excusera à la fin de son adresse. *Incipit*: «Superiore Tomo παραινετικά quaeque».

[96] Avec un facsimile du f. 2 de l'édition originale.

[97] Edited, translated and annotated by J.F. Brady – J.C. Olin, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, 1992, pp. 67-82. Cette longue adresse au lecteur est datée d'août 1515.

son style;[98] il justifie aussi sa propre méthode d'éditeur. Il se réfère à plusieurs anecdotes personnelles, faisant allusion à Hendrik de Bergen, évêque de Cambrai, ou au médecin bâlois Guillaume Cop, son ami, mais il s'interroge surtout sur les divers modes de «fabrication» anonyme de textes prétendûment hiéronymiens. Dans son panorama de l'héritage littéraire laissé par les érudits, il se réfère aussi bien aux auteurs de l'antiquité païenne, Grecs et Latins, qu'aux Pères de l'Église. Il a voulu satisfaire les différents publics éventuels de ses lecteurs, à ses risques et périls.[99]

La quatrième adresse, fort courte,[100] décrit succinctement le contenu de la seconde série de ce tome.[101]

En revanche, la cinquième est fort longue (six grandes pages).[102] Allen en a publié deux extraits substantiels,[103] mais les éditeurs anglais l'ont traduite *in extenso.*[104] Érasme y insiste, en dehors d'un vibrant hommage à Warham et du récit de plusieurs anecdotes, censées concrétiser sa méthode de travail critique dans l'établissement des textes de Jérôme, sur ses livres apocryphes et sur le «droit des savants et des érudits d'éliminer ce qui a été surajouté, et de redresser ce qui a été faussé», au lieu de «permettre au premier ignorant venu d'introduire ou de corrompre ce qui lui plaît».[105] Jérôme lui-même n'a-t-il pas osé corriger la

[98] Il prétend même, de manière réaliste, qu'il est capable de reconnaître le style et même la salive de Jérôme, tout en admettant que le style peut varier. Mais le style implique la présence d'un artiste.

[99] Une longue analyse de cette adresse, dans l'essai de Vanautgaerden, *Hieronymus redivivus*, pp. 23-27.

[100] Tome II, f. 101r.

[101] *Incipit*: «In hanc secundam hujus Tomi […]». «Habes […] primum ea quae tamen docta sunt, tamen hactenus falso inscripta fuerunt Hieronymo. Deinde varia opuscula prius admixta libris Hieronymianis, sed tamen suis titulis indicantia cujus authoris sint».

[102] Tome II, f. 189r-191v. *Incipit*: «Haud me fallit, optime lector […]».

[103] Allen, II, ep. 326, pp. 55-59 (f. 189 et f. 191). Adresse datée de mars 1515. Trad. française correspondante, *Corr. d'Érasme*, II, pp. 68-73.

[104] *Op. cit.* n. 97, pp. 68-82.

[105] «[…] permittere studiosis et eruditis ut quod suppositum fuerit rejiciant, quod viciatum emendent […] [non] cuivis indocto permittere ut quidlibet invehat, depravet quidlibet» (f. 191; Allen, II, p. 57).

version des Septante, en dépit des récriminations de plusieurs évêques, y compris Augustin? Il en va de même pour l'édition traditionnelle du Nouveau Testament.[106] Il insiste surtout sur le personnage de l'imposteur, aux contours encore flous, mais véritable symbole de ce qu'il y a de plus détestable: sa bêtise et ses balbutiements seront rejetés tout à la fin du volume, comme dans un égoût.

Faisant suite au tome II et à ses préfaces, les tomes III et IV disposent chacun d'une préface au lecteur,[107] annonçant leur contenu. La première (c'est-à-dire la sixième, depuis le début de l'édition), datée de Bâle, «les nones de janvier», soit le 5 janvier 1516,[108] est assez courte;[109] elle donne un rapide aperçu de son contenu sur les ἐλεγκτικα et les ἀπολογετικα; et elle présente à cet égard Jérôme comme «vehemens et acer in utroque» (violent et plein d'ardeur dans chacun de ces deux domaines, les réfutations et les plaidoyers),[110] mais c'est pour opposer sa fureur à l'«atrocius crimen haereseos», tout en l'associant à sa «morum integritas vitaeque innocentia».

Quant à la préface du tome IV[111] elle est datée du 1er mars suivant. Elle déplore la «perturbatio studiorum» de l'époque, l'un des effets des «mala omnia», et la montée de ces hérésies, qui agressent les «bonnes lettres» et qui risquent de faire réapparaître la «victrix barbaries». Mais elle se réjouit des travaux entrepris pour mettre en lumière (et une lumière plus brillante, *nitidior*) «notre Jérôme». Érasme précise que «dans ce volume, il n'y a rien de lui (*nihil meum*) à l'exception des "censurae"». Même si les textes publiés ne sont pas de Jérôme, ils sont

[106] Allen, II, p. 57.

[107] Elles ne figurent pas dans le *corpus* d'Allen.

[108] Cette date indique, comme on l'a déjà vu, sinon l'ordre de parution, du moins celui de la fabrication des différents tomes.

[109] Elle occupe tout le verso de la page de titre (soit 3.963 caractères).

[110] Il ajoute même: «et nonnunquam sic incandescens et convitiis prope debacchans, ut nonnullis parum memor christianae modestiae videri possit». Mais c'est pour l'excuser aussitôt, car il s'agit de saintes colères!

[111] Septième adresse: T. IV, f. [1]r. *Incipit*: «Tanta erat Hieronymiani nominis […]». Épître de 1.803 caractères. Ce tome compred les ouvrages d'exégèse (ἐξηγηματικὰ), commentaires hiéronymiens des Livres de l'Écriture (Ancien et Nouveau Testament).

pourtant «non indigna lectu»: d'où leur conservation. Mais l'attitude assez ambiguë d'Érasme apparaît ici, comme dans d'autres préfaces: tout en admettant que certains textes ne méritent pas que le «pius et eruditus lector» perde son temps à les lire, ils restent à la disposition de chacun; de toute façon, «si tel n'approuve pas ma décision, il n'a aucune raison de s'indigner contre moi». En effet, «non seulement il dispose de tous les documents que d'autres ont publiés dans des éditions précédentes, documents auxquels beaucoup d'autres ont été ajoutés, mais il dispose d'une édition qui a été publiée d'une manière à la fois plus brillante et plus correcte que dans toutes les publications antérieures […]».

Deux lettres au lecteur inaugurent le premier tome confié aux frères Amerbach, c'est-à-dire le cinquième. Dans la première[112] les éditeurs reconnaissent que, sans l'avis d'Érasme, «un homme de jugement très sûr» (*homo certissimi judicii*), ils n'auraient pas pris sur eux de séparer, comme ils l'ont fait, les textes qui «ne flairaient pas le style de Jérôme» (ces *spuria*) de ceux de l'illustre Docteur. Comme leur maître, ils n'ont pas voulu amputer de leur édition des textes qui avaient déjà été imprimés, et ils en ont même rajouté, «non pas pour être esclaves de leur humeur, mais pour satisfaire, non pas à leur propre sensibilité, mais à l'esprit du commun et à la volonté de certains auxquels il n'était pas possible de s'opposer» (*quibus refragari […] non libebat*). A quoi bon polémiquer avec la plupart des lecteus? Ce n'était donc pas leur choix personnel, car ils auraient préféré publier moins, mais des textes plus corrects.[113] Mais, raison commerciale oblige: il faut satisfaire ceux qui, sans le moindre discernement, se satisfont de tout écrit qui porte en avant le nom de Jérôme! Ainsi les textes douteux ou franchement usurpés ont été dûment signalés au lecteur.[114]

[112] Huitième adresse: «Ad lectorem Amorbachii», t. V, f. [1]r. *Incipit*: «Non clam nobis fuit […]». Elle est datée avec précision du 7 mai 1516 (*Amerbachkorrespondenz*, II, n° 551, où elle est reproduite *in extenso*, pp. 65-66).

[113] «Nos pauciores malebamus tomos, modo puriores […]».

[114] A la fin de la préface au lecteur: APVD INCLYTAM GERMANIAE BA / SILEAM M. D. XVI. Malgré cette date, ce tome ne sera publié qu'en 1525, comme le tome IV et les tomes VI-IX (voir n. 151).

La seconde préface[115] (au verso de la première),[116] tout en se recommandant toujours de leur maître, fait l'historique du projet éditorial de leur père, à savoir l'édition des «quatre Docteus» (Ambroise, Augustin, Grégoire[117] et Jérôme), puis de sa transmission à Froben du dernier des quatre et de sa réalisation sous la conduite d'Érasme.[118] Les deux frères passent vite sur ce qu'Érasme a dit dans les précédents volumes, notamment sur la corruption des textes de Jérôme, dûs soit à des dégâts matériels, soit à l'ignorance ou à la négligence des copistes, soit aux scandaleux remaniements de véritables imposteurs. Hommage rendu à leur père qui, après ses éditions (réalisées) d'Ambroise et d'Augustin, a voulu, dès 1507, mettre en chantier une «intégrale» de Jérôme. Rassemblement de textes imprimés ou manuscrits de ce dernier en provenance de multiples bibliothèques sous la direction du savant chartreux Grégoire Reisch, et appel aux meilleurs savants d'Allemagne, dont Johann Reuchlin et le dominicain Kuno de Nuremberg,[119] pour corriger ces textes. Référence aux quatre volumes placés sous la responsabilité d'Érasme, mais rappel discret des services que leur équipe lui a rendu chaque fois que se présentait un mot, une phrase, ou un développement en hébreu. La mort de leur père en décembre 1513, plusieurs mois avant l'arrivée d'Érasme à Bâle, fit

[115] Elle est reproduite partiellement dans la *Correspondance des Amerbach*, II, pp. 65-66. Le Centre de Toronto pour les études de la Réforme et de la Renaissance possède un exemplaire d'une édition bâloise de 1565 dont la seconde préface du tome V a été entièrement et rageusement 'caviardée' pour en interdire la lecture. Compte tenu de l'époque, c'est, selon toute vraisemblance, la présence plus qu'honorifique qu'y tient Érasme qui a pu susciter cette réaction du censeur anonyme (v. J. Glomski – E. Rummel, *Annotated Catalogue of Early Editions of Erasmus at the Center […]. Toronto*, Toronto, Victoria University, 1994, n° 526, p. 118, et p. 69).

[116] Neuvième adresse: T. V, f. [1]v. *Incipit*: «Scepsii quos Aristotelis […]». Ces deux préfaces avaient été précédées par celle du tome VIII (v. Allen, II, ep. 396, pp. 210-11), simplement signalée dans l'*Amerbachkorrespondenz*, t. II, n° 550, p. 65. Pour la seconde préface, voir n. 115.

[117] Bruno a curieusement oublié de signaler ce troisième docteur.

[118] Projet comprenant, essentiellement, sa volonté de mettre en chantier, dès 1507, cette «intégrale» de Jérôme.

[119] Sur ces savants, voir plus haut, p.*** et nn. 19, 70-74.

d'eux les premiers responsables de la poursuite de l'entreprise. Ils renoncent donc pour plusieurs années, par devoir filial et pour la gloire du Père de l'Église, à leur attirance désintéressée pour les «bonae litterae». Ils se sont donc attelés à cette tâche énorme et difficile, écrasés sous le nombre de manuscrits et d'imprimés en provenance de toute l'Allemagne: travail, travail et encore travail sans joie véritable! Suit tout un paragraphe historique et technique sur le travail de reconnaissance, de correction et d'annotation de textes anciens (Aristarque et Homère, Ermolao et Pline, les travaux de Guillaume Cop, de Budé, de Zasius, Theodorus, Argyropoulos et Leonardo Aretino avec Aristote). Véritables «travaux d'Hercule» pour triompher dans tous les domaines des dégradations que des imbéciles ou des vandales ont fait subir à d'excellents ouvrages. Comment pouvoir surmonter ces milliers d'embûches graphiques, philologiques et linguistiques? Jérôme lui-même n'a-t-il pas parfois mêlé le grec à l'hébreu? On passe ensuite au contenu du volume, qui contient les commentaires de Jérôme sur les grands prophètes (Isaïe, Jérémie, Ézéchiel et Daniel) où il s'est surpassé, redorant le blason de l'Ancien Testament, trop souvent négligé. Que les chers lecteurs acceptent de bonne grâce ces efforts immenses et dispendieux accomplis dans la collation des manuscrits, les recherches sur les noms, les lieux, les expressions hébraïques, les citations et leurs sources, les contradictions entre des passages identiques de plusieurs manuscrits,[120] et la peine que nécessite l'établissement d'un texte correct, le recours fréquent à des conjectures avec beaucoup plus de soin que dans la plupart des autres éditions. Que ces lecteurs soient reconnaissants envers ceux qui n'ont pas ménagé leur sueur, et dont la consigne était: travail, travail, et encore travail! Qu'ils n'oublient pas la firme éditoriale Froben, où cette oeuvre unique a vu le jour!

Le tome VI, présenté par le seul Bruno Amerbach[121] au lecteur, annonce brièvement son contenu: les commentaires de Jérôme aux

[120] «[…] exemplaribus saepenumero inter se pugnantibus, saepissime corruptissimis […]».

[121] Malgré sa disparition en 1519, son nom demeure à juste titre en tête d'un volume qu'il a pratiquement édité seul.

douze 'petits' prophètes.[122] L'éditeur précise que la traduction latine de Jérôme a été faite à partir d'une source hébraïque et d'une source grecque (sans doute la version des Septante).[123]

Le tome VII, adressé toujours par Bruno *Basiliensis* «candido lectori»,[124] présente, dans une courte préface, tout d'abord, les commentaires des *Proverbes* de Salomon «qui, dit-il, ne sont pas de Jérôme»,[125] et il se réfère à de très vieux manuscrits «in membrana scripti», dont il dispose, et dont il ignore l'auteur, mais qui «clâment» qu'ils ne peuvent pas être de Jérôme.[126] En revanche, les commentaires sur l'*Ecclésiaste*[127] «qui ex ipsissima [*sic*] Hieronymi prodierunt officina» «permettent aisément de flairer (*olfacere*) qu'ils sont de notre auteur, "ex dicendi charactere"».[128] Quant à l'authenticité des Commentaires sur les *Homélie*s d'Origène[129] sur le *Cantique des Cantiques*, qu'Érasme avait lui-même reconnue, tout au moins pour les deux premières, le

[122] Dixième adresse au lecteur: T. VI, f. [1]v. *Incipit*: «Commentarios divi Hieronymi. Calend. Iunias. Anno restitutae salutis M.D.XVI». Cette préface n'est donnée ni par Allen ni par A. Hartmann (qui la résume pourtant en allemand).

[123] D'après A. Hartmann (*Amerbachkorrespondenz*, II, p. 69, n° 555), il existe un projet de préface pour ce tome VI, d'Érasme lui-même (texte autographe dans la collection d'*Erasmiana* manuscrits de la Bibliothèque de Bâle).

[124] T. VII, f. [1]v. Onzième adresse, datée de «Nonis Martiis, Anno M.D.CXVI». *Incipit*: «Non clam me est […]».

[125] «ab Hieronymia dictione modis omnibus dissident». Texte de 58 pages (ff. 2r-30v).

[126] «[…] Certe cujus sint, Hieronymi non esse, qui clamant».

[127] Texte de 31pages (ff. 31r-46r); prologue de 13 lignes à Paula et Eustochium.

[128] Toujours ce critère érasmien du style, que l'on flaire ou subodore!

[129] Texte de 69 pages (ff. 46v-80v), préface au pape Damase. C'est pendant son séjour à Rome que Jérôme, qui admirait Origène, tout en le reprenant vivement (notamment sur sa méthode d'un allégorisme outrancier), entreprit de traduire en latin et de commenter deux de ses homélies sur le *Cantique des Cantiques.* Sur les rapports entre Origène et saint Jérôme, d'une part, Origène et Érasme, de l'autre, et l'association 'éditoriale' des trois auteurs, voir la thèse d'A. Godin, *Érasme, lecteur d'Origène*, Genève, Droz, 1982 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, CXC).

préfacier ne la met pas en doute,[130] pas plus que celle des Commentaires sur Job.[131]

Le tome VIII,[132] quant à lui, comprend une adresse à peu près aussi courte[133] que celles des tomes VI et VII, et datée du 13 janvier 1516 («Idibus Ianuariis, Anno M. D. XVI»). Cette préface au lecteur, précédant le *proemium* de Jérôme (f. 2r)[134] serait due, d'après Alfred Hartmann,[135] à une collaboration entre Bruno et Beatus Rhenanus (mais le nom de ce dernier n'y figure pas): les deux hommes ont dû se partager la tâche selon les compétences de chacun.[136]

[130] Il n'empêche que l'édition préparée par Bruno Amerbach comprend les quatre homélies d'Origène: 1ª, 46v-56v; 2ª, 56v-67v; 3ª, 67v-77v; 4ª, 77v-80v. La critique actuelle distingue en fait deux homélies et un Commentaire d'Origène, dont la traduction serait due à Rufin.

[131] Texte de 76 pages (ff. 81r-118v). Pas de *proemium* de Jérôme (et encore moins d'Amerbach). A comparer aux C*ommentaires* (ou pseudo-commentaires) d'Origène sur le Livre de Job, et les doutes exprimés par Érasme quant à leur authenticité (Godin, *Érasme, lecteur d'Origène*, pp. 608-11).

[132] «OCTAVVS TO / MVS COMMENTARIOS IN PSALTERIUM / HABET / ACCESSIT HIS PSALTERIVM / TRIPLICI LINGVA, HE / BRAÏCA, GRAECA / ET LATINA […] BRVNO AMORBACHIVS / CANDIDO LECTORI S. D.» Au verso de la p. de titre, une indication importante: «APPENDICI / HVIC INEST / QVADRVPLEX PSALTERIVM / VIDELICET HEBRAEVM, ET HEBRAICA VERITAS, DIVO HIERONYMO INTERPRETE / GRAECVM, ET / AEDITIO VVLGATA LATINA AUTHORE INCERTO».

[133] Douzième adresse: T. VIII, f. [1]v. *Incipit*: «Hic septimus tomus optime lector […]». Cette adresse est indiquée et résumée en allemand par Hartmann (*Amerbachkorrespondenz*, II, n° 545, pp. 62-63), à la date du 13 janvier 1516 («Basileae, idibus Ianuarii Anno M.D.XVI»). Il critique la suggestion d'Allen selon laquelle toutes les préfaces des tomes V à VIII ne seraient pas entièrement dues aux frères Amerbach, et à Bruno en particulier. Suivent des remarques techiques sur le comptage des lignes, la disposition des pages, l'emploi d'encre rouge, etc.

[134] Texte complet de 208 pages (ff. 2r-104v). Même disposition spatiale: texte central des Psaumes, dans la traduction de Jérôme, encadré par son propre commentaire.

[135] Voir n. 133.

[136] On peut penser que, pour le très délicat travail d'édition du *Psalterium quadruplex*, et de corrections philologiques, l'expérience et la compétence de Rhenanus ne pouvaient être que d'un précieux secours pour Bruno, qui fournissait, quant à lui, tout le matériel des écrits de Jérôme, dont une bonne partie provenait des manuscrits bâlois, dont les *marginalia* d'Érasme sur un manuscrit du saint. Mais ces suggestions très vraisemblables ne figurent évidemment pas dans la préface que nous avons sous les yeux.

Avec le tome IX, qui clôt ce monument éditorial,[137] l'éditeur consacre deux pages au lecteur (f. [1]v),[138] la préface étant datée de Bâle, 26 juin 1516. On retrouve ensuite les noms des trois frères, associés à Froben pour cette entreprise commerciale d'importance.[139] Quelques lignes, sont adressées «candido lectori», indiquant encore que «sous le nom de Jérôme» ont paru des commentaires des psaumes «exactement de la même farine» que d'autres textes de faussaires ou d'usurpateurs. L'éditeur n'a pas souhaité les publier pour ne pas «alourdir le docte lecteur de nuées accumulées les unes sur les autres». Et il renvoie ce lecteur au tome IV, où il trouvera des commentaires authentiques et authentifiés de Jérôme. Il annonce enfin la figuration imprimée du «psalterium quadruplex», ajoutée à ce dernier tome, à savoir le texte hébreu, le texte grec, la traduction latine de Jérôme, et «haec æditio, quæ vulgo dicitur», autrement dit le texte de la Vulgate.[140]

Plus importantes pour le travail de réorganisation des volumes du *Jérôme*, apparaissent les préfaces qu'Érasme adressera, toujours au même

[137] Treizième adresse: T. IX, f. [1]v *Incipit*: «Habes in hoc ultimo tomo, lector optime […] TOMVS NONVS / OPERVM DIVI HIERONYMI EVSE-/ BII STRIDONENSIS COMPLE / CTENS COMMENTARIOS IN / MATTHAEVM ET MARCVM / ET IN DIVI PAVLI / EPISTOLAS, VI-/ DELICET AD GALATAS /, EPHESIOS, TI / TVM, PHILEMONEM, / NECNON COMMENTA / RIOS IN OMNES PAVLI EPISTOLAS SED INCERTO / AUTHORE, POSTREMO DIDYMI / DE SPIRITV SANCTO LIBRVM A / HIERONYMO VERSVM». – Simple indication par Hartmann, *Amerbachkorrespondenz*, II, p. 71, n° 558.

[138] «BRVNO AMORBACHIVS BASILEI /ENSIS LECTORI CANDIDO S. D.» Les Commentaires sur Matthieu et ses 28 chapites occupent 76 pages (ff. 5v-43r) dont deux pour le *proemium* de Jérôme; ceux sur Marc et ses 16 chapitres, 28 pages (ff. 43r-56v), dont deux pour le *proemium.* Viennent ensuite, selon l'ordre canoniqe des Évangiles, l'Évangile selon Luc, traduction et commentaire de ses 24 chapitres (ff. 56v-69r), l'Évangile selon Jean (ff. 69r-78v), et les autres textes du canon du Nouveau Testament. En tout, 408 pages (ff. 1r-204v), et cette date finale, postérieure à celle de l'épître dédicatoire à Warham (1er avril): «MENSE MAIO ANNO M.D.XVI».

[139] «IMPENDIO / BRUNONI, BASILII ET BONIFACII AMORBACHIORVM, IOANNIS FROBENNII CHALCOGRAPHI / ET IACOBI RECHBVRGII, CIVIVM BASILIENSIVM».

[140] Preuve, parmi bien d'autres, que Jérôme n'en est pas l'auteur.

Warham pour la seconde édition frobénienne, celle de 1524.[141] On se contentera ici d'un certain nombre de précisions.

Tout d'abord, le fait que cette édition a été entièrement reprise en charge par Érasme, aidé en particulier par Konrad Pellikan. Bruno Amerbach, 'moteur', après Érasme, d'une grande partie de l'édition de 1516, était mort en 1519[142] et ses deux frères (même Basile) ne l'avaient évidemment pas remplacé. La dernière date que porte cette édition (et que l'on trouve dans le colophon du tome IX, mais aussi en tête du premier volume de Lettres, une fois tout le travail achevé) est celle de février 1526.[143] En addition à l'index des Lettres que Pellikan avait constitué à la fin du troisième tome (mais qui n'est pas cité dans la préface d'Érasme à Warham du 5 juin 1524),[144] le savant hébraïsant avait travaillé, au cours de l'hiver 1525-26, à l'établissement d'un énorme index qui devait couvrir l'ensemble des volumes, et qui fut imprimé à la fin du neuvième et dernier tome.[145]

[141] Ou plutôt de 1524-26, le dernier tome (et par conséquent l'édition tout entière) n'ayant été achevé qu'en février de cette année 1526. Ce sont avant tout des raisons financières qui ont retardé de deux ans l'achèvement et par conséquent la sortie de l'édition complète de l'édition de Jérôme. Entre 1516 et 1524, on peut citer, en 1520, l'index de Johannes Œkolampad, qui complète les neuf tomes de l'édition originale.

[142] Voir p. ** et n. 69.

[143] Cette précision chronologique est indiquée par Érasme lui-même, dans une lettre de Bâle du 8 mars 1526 à Reginald Pole (Allen, VI, ep. 1675). Il lui écrit: «Tu diras [à Thomas Lupset] que *Jérôme* n'a été terminé que vers les calendes de mars, et de justesse». Même indication, mais un peu moins précise, dans sa lettre du 13 mars (Allen, VI, ep. 1678) à Michel Boudet, un ami de Guillaume Budé: «Tout *Saint Jérôme* a été achevé assez heureusement». Enfin, dans une lettre du 30 avril à John Longlond, un ami anglais d'Érasme, évêque de Lincoln (Allen, VI, ep. 1704), une dernière allusion à l'achèvement, tant attendu, de l'édition intégrale du *Jérôme*: «Je t'aurais envoyé avec plaisir tout Jérôme, mais au moment où Charles Harst [un Allemand, "famulus" d'Érasme, qui lui sert de courrier vers l'Angleterre], partait pour ton pays, le travail n'était pas encore achevé».

[144] Il faut dire que depuis plusieurs années, une extrême animosité régnait entre les deux hommes, dont l'une des motivations était, depuis la 'percée' de Luther, de sérieuses divergences sur le plan théologique.

[145] Et non dans une publication séparée, comme l'avait fait Œcolampade (Bâle, Froben, mai 1520) pour l'édition de 1516.

L'archevêque de Cantorbéry est alors âgé de 68 ans (il vivra encore huit années). La structure d'ensemble des neuf tomes présente d'assez importants réaménagements sur lesquels l'humaniste fournit quelques explications-justifications.[146] De plus, les diverses parties n'ont, pas plus qu'en 1516, été achevées dans l'ordre où elles seront présentées définitivement.[147] D'où une première préface, assez longue[148] datée de Bâle, le 1er juin 1524, et qui est celle de l'*Alter tomus Epistolarum Hieronymi*, ou second tome.[149] Cette fois, tout en expliquant à Warham, comme il l'avait fait en 1516, l'économie générale de sa nouvelle édition des *Lettres* de saint Jérôme, il insiste surtout sur le reproche adressé au Docteur de manquer à la «modération chrétienne». Entouré des pires hérétiqes et calomniateurs, comment Jérôme, dont le tome I avait souligné l'érudition et l'éloquence, ne se présenterait-il pas maintenant comme un personnage «fulminant et tonnant», âpre défenseur de la vérité? En

[146] Il laisse de côté des lettres «étrangères» (dont certaines sont «absolument indignes même d'être lues») pour se concentrer sur ces deux espèces de lettres: *réfutatoires* et *apologétiques.* Ce sera l'objet de ce nouveau tome II.

[147] Ce qui justifie une note technique de l'imprimeur lui-même, au verso de la page de titre du tome I: ce sont des instructions de Froben au lecteur («I. FROB. TYPOGRAPHVS CANDIDO LECTORI S. D.»): «L'ordre des volumes de lettres a été altéré quelque peu: le second volume qui contenait les lettres faussement attribuées à Jérôme a été déplacé pour former le quatrième. Ce qui était antérieurement le troisième est donc à présent le second, et ce qui était le quatrième le troisième. Le livre consacré aux noms hébraïques de personnes et de lieux reposant sur de solides autorités a été séparé du quatrième volume (qui est maintenant, comme je l'ai dit, le troisième). Nous imprimons à présent ces oeuvres en fascicules séparés de telle sorte que vous (les lecteurs) puissiez les attacher à celui des volumes que vous jugerez adéquat. Nous avons ajouté un nouvel index fort élaboré de *sententiae,* qui peuvent, elles aussi, être incorporées à celui des volumes qui vous paraîtra approprié». Dans son livre, *Erasmus, Man of Letters* (Princeton, Princeton University Press, 1993), Lisa Jardine, qui a cité ce texte en anglais, insiste fort justement (p. 168) sur cette flexibilité des presses de l'époque qui, en sortant les ouvrages ou les fascicules brochés (la reliure étant à la charge du propriétaire) «permettait au lecteur de bâtir le livre selon son intelligence personnelle du "vrai" Jérôme».

[148] Deux fois moins longue pourtant que la préface liminaire du 1er avril 1516. Elle est publiée par Allen, V, ep. 1451, pp. 465-68 (*Epistolae Hieronymi*, II, p. 3).

[149] Titre qui figurera dans l'édition achevée du mois d'août suivant, constituant cette seconde partie de l'ensemble.

fait, sous-jacente à cette violence verbale, se dégage une attitude d'humanité, celle d'un homme qui veut redresser les erreurs de ses adversaires, ou même de ses amis, en haussant le ton.

Quatre jours plus tard, soit le 5 juin, nouvelle préface à Warham[150] (plus courte que la précédente): celle du troisième tome. Ce troisième et dernier recueil des *Lettres* porte sur la page de titre la date du mois d'août 1524.[151] Tout en célébrant les mérites d'un «pareil Mécène», Érasme présente et justifie, selon son habitude,[152] le contenu et la disposition ordonnée de ce ce nouveau tome.[153] Il rappelle que Jérôme avait acquis un prestige sans pareil aux yeux des plus hautes autorités politiques et religieuses, et de la chrétienté tout entière, bien qu'il n'ait pas été lui-même un évêque.[154]

C'est seulement le 15 juillet suivant[155] qu'il adresse, toujours à Warham, une préface beaucoup plus courte (elle tient en moins d'une

[150] Publiée par Allen, V, ep. 1453, pp. 471-73.

[151] Indication précieuse permettant de déterminer approximativement la date de sortie de presse des neuf tomes du *Jérôme* et du début de leur diffusion européenne.

[152] «[…] J'ai fait en sorte qu'un lecteur attentif saisisse facilement que je me suis chargé de ce travail non sans raison ni utilité […]» (v. Allen, V, p. 472).

[153] «Vraiment la disposition de l'ordre ne me semble pas mal convenir. Le premier livre règle la manière de vivre et la morale: ce doit être le premier souci de tous. Le suivant contient la défense de la foi, le dernier l'érudition sacrée» (trad. R. Verdière *et alii*, *Corr. d'Érasme*, Bruxelles, 1976, V, p. 594).

[154] «C'est vers lui seul qu'on accourait de tous les pays du monde comme à l'oracle le plus sûr […]. C'est à lui que des questions sur des sujets divers étaient soumises d'Italie, d'Espagne, d'Afrique, de Grèce, de toutes les parties de la Gaule, du fond du pays des Gètes en Germanie […]» (*ibid.*, p. 595). Texte original: Allen, V, p. 472.

[155] Voir Allen, V, ep. 1465, p. 493. Les Lettres dont Érasme était particulièrement soucieux, ont été transcrites et commentées avant les autres oeuvres de Jérôme, et elles sortaient de presse dès le 18 avril 1524 (cf. ms. de Bâle, G. II. 13, 135). Le premier tome qui contient cette préface et qui est daté de 1524 porte en titre: «OPVS EPISTOLARVM […] HIERONYMI […] VNA CVM SCHOLIIS DES. ERASMI ROTERODAMI, DENVO PER ILLVM NON VVLGARI CURA RECOGNITVM, CORRECTVM AC LOCVPLETATVM». On a vu que les préfaces des tomes II (ep. 1451) et III (ep. 1453) sont antérieures à celle du tome I d'environ six semaines. Mais il est vraisemblable que toutes les trois aient été achevées effectivement à la date du 15 août (voir Allen, ep. 1465, notice, pp. 492-93). Tout était donc prêt pour la foire de Francfort de septembre. Manquaient alors les six tomes (IV, V, VI, VII, VIII et IX).

page de l'édition de Bâle): c'est la préface générale de la nouvelle édition, imprimée naturellement en tête du premier volume; elle porte essentiellement sur le travail réalisé par le maître d'oeuvre, y compris sur son intervention relative à l'aspect matériel de ces volumes.[156] On notera aussi cette remarque correspondant à sa vision de l'histoire socio-culturelle de son temps: le progrès des publications en langues vernaculaires et les traductions des textes latins qui risquent de relativiser l'importance ou la nécessité de son édition. Mais le pense-t-il vraiment? On peut en douter.

Cette préface ne met pourtant pas fin aux divers messages adressés par Érasme à Warham, puisque, beaucoup plus tard encore, le 10 octobre,[157] il lui dédie la préface du tome IV[158] qui contient les oeuvres attribuées par erreur à ce Père, toujours divisées en trois parties,[159] la dernière «où il n'a presque rien découvert qui fût digne qu'un lecteur pieux et cultivé y consacrât son temps».[160]

[156] On en retiendra trois ou quatre traits: le papier et les caractères sont plus élégants, ce dont il s'attribue le mérite; quelques corrections ont été apportées, non pas aux textes de Jérôme, mais à ses propres scholies; quelques suppressions, mais surtout des additions; demeurent pourtant quelques points obscurs; une note de mélancolie sur la dégradation généralisée des «bonnes lettres» et les «sanglantes logomachies de gladiateurs».

[157] Ce qui ne veut pas dire que ce tome IV était en mesure d'être livré au public. Il ne sera prêt qu'en 1525, en même temps que les tomes IV à VIII.

[158] Recueillie par Allen, V, ep. 1504, pp. 561-62. Un trait piquant: malgré la présence constante de Warham au coeur de cette entreprise éditoriale, grâce aux dédicaces d'Érasme, le prélat a dû attendre un certain temps avant de recevoir un exemplaire complet de cette édition (il y manquait les cinq derniers tomes, ou trois volumes, placés sous la responsablité des Amerbach). Tout rentrera dans l'ordre (on peut du moins le supposer) à la suite d'une lettre de Bruno Amerbach à Érasme du 5 sept. 1516 (*Corr. Amerb.* II, n° 563, p. 75).

[159] «Dans ce volume, rien n'est de moi, sinon les notes critiques. Il ne faut pas d'emblée tenir pour négligeable ce qui n'est pas de Jérôme […]» (trad. Verdière, *Corr. d'Érasme*, p. 711). Texte original, in Allen, V, p. 562. Il continue à peu près dans les mêmes termes que dans son édition de 1516, toutefois sur un ton un peu plus apaisé.

[160] Allen, V, ep. 1504, p. 562, l. 34-35: «In tertio, nihil fere comperi dignum in quo pius et eruditus lector tempus conterat».

Un mot sur la dernière édition du *Jérôme*, parue du vivant d'Érasme et sous son contrôle, tout au moins relatif: celle de l'imprimeur parisien Claude Chevallon, avec lequel l'humaniste était entré en relation après la mort de Froben en octobre 1527,[161] publiée en 1533-34, toujours en neuf tomes, mais avec des révisions du texte et des additions, dues notamment à des manuscrits en provenance de l'Abbaye de Saint-Victor.[162] Il travaillait à cette nouvelle édition[163] depuis plusieurs années, dans la ville de Fribourg, où il résidait depuis le printemps 1529, comme il ressort d'une lettre adressée à Ginés de Sepúlveda le 16 août 1532:[164] «Je suis plongé depuis quelque temps dans ce travail: la troisième édition de *Jérôme,* qu'on prépare à grands frais». Et, faisant allusion à son grand adversaire espagnol, Lopez Zuñiga (ou Stunica), il n'en témoigne pas moins de la considération pour son travail critique, et notamment pour son acribie dans la lecture de l'édition hiérony-mienne. C'est donc d'un collaborateur inattendu et malgré lui que parle Érasme, en déclarant à Sepúlveda: «J'ai moi-même corrigé chez Jérôme plus d'endroits que Zuñiga, lequel a cependant noté des points qui m'avaient échappé».[165]

* * *

[161] C'est à la suite de la disparition de Froben que Chevallon avait voulu attirer Érasme à Paris pour préparer une nouvelle édition du Jérôme. Celui-ci refusa cette proposition, se contentant de corriger en 1531 l'édition de 1524-26. A Lyon, Sébastien Gryphe reprodut en 1530 cette même édition. En 1536-37, quelques mois après la mort d'Érasme à Bâle, Jérôme Froben donne une nouvelle édition, se rapprochant de celle de 1524-26, et en tenant compte des corrections ultérieures de l'humaniste (exempl. de la bibliothèque de l'ENS: TS l 10 C(1-5), in f.). Nouvelle édition frobénienne en 1553, complétée par un nouvel et très riche index dû à Henri Pantaléon, et rééditée en 1565.

[162] Jouxtant l'enceinte de Philippe-Auguste, à la Porte St. Victor.

[163] Il révisera surtout ses scholies et donnera une nouvelle préface à C. Chevallon.

[164] Allen, X, ep. 2701.

[165] Trad. Gerlo, *Corr. d'Érasme*, X, p. 113. Sur l'histoire des diverses éditions de Jérôme à la Renaissance, voir Rice, *Saint Jerome*, pp. 121-22. Il faut citer l'édition que Mariano Vittori a produite à la demande du pape Pie IV et sur laquelle il y aurait plus d'un chapitre à écrire. Ce pape poursuivait inlassablement sa politique anti-érasmienne d'interdiction des oeuvres de l'humaniste hollandais. Cette 'traque' ininterrompue des

Venons-en enfin aux autres interventions personnelles d'Érasme, à ses résumés, à ses commentaires des textes (ou traductions) de Jérôme, ou à ses commentaires des propres commentaires du Père de l'Église. Pour simplifier on s'en tiendra aux volumes de l'édition originale de 1516. On ne négligera pourtant pas tout à fait les interventions des deux fils Amerbach, Bruno et Basile, dans les tomes V à IX qui leur ont été spécialement confiés par le maître d'oeuvre, mais qui se réduisent le plus souvent, en dehors des préfaces, à des remarques liminaires plus ou moins longues.

C'est donc essentiellement dans les quatre premiers tomes, réalisés et supervisés par Érasme, que je voudrais choisir les exemples les plus typiques de sa méthode éditoriale.[166] En dehors des préfaces qui donnent une vision synthétique de son travail, trois ou quatre types d'intervention me paraissent dignes d'être retenues: les sommaires, ou *argumenta* (qui sont souvent plus que de simples résumés objectifs, mais qui sont également absents, quand l'éditeur ne les a pas jugés nécessaires, ou que le texte envisagé n'est pas trop long);[167] ensuite, ce qu'il désigne sous le nom de *censurae*, ces jugements critiques qui ne visent pas directement[168] le contenu du texte hiéronymien ou prétendu tel, mais qui fournissent les raisons (quand il les indique expressément)[169] pour lesquelles l'éditeur estime que le texte en question n'est pas ou ne peut pas être de Jérôme; troisièmement, les annotations ou *scholia,* dont la longueur,

ouvrages d'Érasme, y compris ses éditions d'auteurs anciens, n'empêchera pas qu'en 1575 on trouve encore chez un prêtre ialien, un certain Benedetto Passarini, un *Novum Testamentum* d'Érasme et les éditions érasmiennes de saint Jérôme et de saint Cyprien.

[166] Et cela, d'autant plus que dans les volumes placés sous la responsabilité de Bruno et Basile Amerbach, les rares interventions personnelles apparaissent dans les préfaces.

[167] Il arrive aussi que certains d'entre eux, surtout quand ils sont très courts, soient associés aux *scholia* (ou plutôt à un *scholium* unique) en tête du texte en question.

[168] Sauf exceptions rarissimes.

[169] Il lui arrive parfois effectivement de ne pas se donner la peine de les indiquer à ses futurs lecteurs, se contentant d'une sêche et impérative déclaration: «Ce texte n'est pas de Jérôme», ou: «Ce texte n'a aucune saveur hiéronymienne», ou même, plus familièrement, sinon vulgairement: «Il n'y a pas là un seul cheveu (ou un seul poil, *pilus* en latin) de Jérôme».

l'importance, l'objet retenu – mot, phrase ou idée, précision philologique, littéraire, historique ou géographique, parfois, mais très rarement, un commentaire proprement idéologique – sont très variables; et peut-être, l'empruntant au vocabulaire de Jérôme, des antidotes (*antidotus* / *antidota*), ces contre-poisons qui vous protègent par exemple contre les attaques ou les calomnies d'un Rufin,[170] quand il fait cause commune avec son auteur. Remarquons que ce terme classique est assez souvent utilisé par les polémistes de cette époque ou du siècle précédent.[171]

* * *

II. Commençons donc par les *argumenta*: eux aussi sont de longueur variable. Ils précèdent toujours, ce qui va de soi, le texte de Jérôme ou de celui qui a usurpé son nom, avec partout le même intitulé: ARGVMENTVM EPISTOLAE SEQVENTIS. Parmi ceux qui sont très courts (de deux à trois lignes) et qui sont fort nombreux, choisissons, par exemple, l'argument qui précède une lettre d'Épiphane, évêque de Salamine de Chypre, à Jean, évêque grec de Jérusalem et successeur de Cyrille.[172] Trois lignes lui suffiront pour résumer le débat,[173] auquel il ajoute pourtant (ce qui est rare dans les Arguments) un jugement personnel dans lequel on pourrait voir un reproche discret à l'adresse de Jérôme: «Épiphane, évêque de Salamine de Chypre, se justifie auprès de Jean, évêque de Jérusalem, pour le fait d'avoir ordonné un prêtre dans son diocèse[174] et sans l'avoir consulté

[170] A propos des rapports entre Jérôme et Rufin, voir notamment l'ouvrage de P. Lardet, *L'Apologie de Jérôme contre Rufin. Un commentaire*, Leyde-New York-Cologne, Brill, 1993. Sur ces «antidotes», voir Lardet, p. 359b («Nec jam metuam, cum antidotum praebibero»), 432, 721c. Dans le *Contra Jovinianum* (1, 4; 5, 42): «Libentius antidotum bibat [lector] cum diabolica praecesserint». Dans son *Apologie contre Jérôme*, Rufin écrit: «Converti me ad Iesum, caelestem medicum, qui mihi *antidotum* potentissimam dedit de Evangelii sui pyxide prolatam».

[171] Comme Lorenzo Valla dans ses polémiques avec le Pogge (par exemple, *Antidota in Pogium florentinum*).

[172] «EPIPHANIVS IOHANNI EPISCOPO HIEROSOLYMITANO» (f. 71r).

[173] Le titre courant indique: *Adversus errores Johannis Hierosolymitani.*

[174] Celui de Bethléem. Catholique de pure orthodoxie, il avait même persuadé les moines de Bethléem de ce que Jean était un hérétique.

en personne.[175] Ensuite il l'avertit de se tenir à l'écart des erreurs d'Origène». Et voici la remarque d'Érasme: «Cette lettre, Jérôme l'a traduite en latin par haine envers Jean et Rufin».[176]

Un autre argument fort court, précédant une lettre de Jérôme au prêtre Evagrios,[177] traducteur en latin de la *Vie d'Antoine* composée en grec par Athanase, et qui consiste en une sorte de cours de sémantique institutionnelle: «Il réfute l'erreur de ceux qui faisaient d'un diacre l'équivalent d'un prêtre, tout en montrant la différence qu'il y a entre un évêque, un *sacerdo*s, un *presbyter*[178] et un diacre».

Plus long sera, par exemple, au tome III, consacré en partie aux combats de Jérôme contre les hérésies, l'argument en tête d'une très longue lettre (114v-140r) «adversus Pelagianos», adressée à Ctésiphon, fort bien résumée par Érasme, mais dont le ton parfaitement serein ne reproduit pas certaines véhémences langagières de son auteur. On se contentera de traduire le début et quelques autres lignes de l'*argumentum*: «Le moine breton[179] Pélage fut le successeur d'Arius, responsable d'une nouvelle hérésie,[180] assisté de Célestius[181] et de Julianus[182] qui la

[175] Cela fait sans doute partie de ce que Jean Steinmann, dans son *Saint Jérôme* (Éd. du Cerf, 1985) appelle «Les gaffes de saint Épiphane» (5e partie, ch. 1, pp. 243-46, et plus spécialement p. 245).

[176] Est-ce vraiment le terme (*invidia*) qui convient à l'état d'esprit de Jérôme? Rufin d'Aquilée, son ancien camarade de classe (Aquilée, sur l'Adriatique, est, tout proche de Stridon) avec lequel il conserva des relations d'amitié et une admiration sincère, même si, par la suite, les «erreurs» d'Origène, qu'il admirait également, et qu'il traduisit abondamment, ainsi que la position de Rufin, le contraignerent à s'opposer à eux par la plume. Sur la controverse entre Jérôme et Rufin, voir l'édition par Pierre Lardet de l'*Apologia adversus Rufinum*, parue en 1982, Turnhout, et 1983, Paris.

[177] Tome I, ff. 149r-150v.

[178] Si j'ai conservé à ces deux termes leur expression latine, c'est que le français *prêtre*, qui leur convient à tous deux, a manifestement besoin d'être scindé en deux.

[179] Il était originaire de Grande-Bretagne ou d'Irlande: esprit cultivé, parlant grec et latin, installé à Rome aux enviros de 400, où il tenait des cercles d'études, avant de gagner l'Afrique, puis Jérusalem.

[180] Dans le latin d'Érasme: *erroris.*

[181] Présenté par J. Steinmann (*Saint Jérôme*, p. 342) comme un «eunuque facond, entré au barreau et qui aspirait au sacerdoce». Son adhésion aux thèses de Pélage le fit expulser de Rome.

[182] Un diacre avec lequel Jérôme avait entretenu des rapports très familiers, voire familiaux.

défendaient avec lui; il en entraîna beaucoup dans sa faction. Il accorda au libre-arbitre une importance assez grande pour affirmer que, même sans la grâce du Christ, l'homme pouvait gagner son salut par ses seuls mérites.[183] […] Mais, au concile d'Antioche, craignant d'être condamné, il se rétracta, même si, par la suite, il ne cessa pas d'enseigner les mêmes thèses. Il ajoutait que le péché d'Adam n'avait porté préjudice à personne, sinon à celui-là même qui l'avait commis. Tous les enfants sont aussi innocents à leur naissance que l'avait été Adam lui-même quand Dieu l'avait créé […]».[184]

Autre lettre[185] parmi les plus importantes, adressée à l'une de ses correspondantes favorites et les plus attentives aux recommandations de ce directeur de conscience: Paula.[186] De tous les enfants de Paula, seule Eustochium embrassa la virginité perpétuelle[187] et seule elle accompagna sa mère dans son voyage à Bethléem. C'est pourquoi Jérôme se sert de son exemple, puisqu'elle faisait partie du rang le plus élevé de la noblesse romaine, pour enseigner à toutes les vierges la manière dont elles doivent vivre. Et en accomplissant la fonction du bon maître, il ne se contente pas de présenter le modèle à suivre, mais il révèle aussi et met à nu les traquenards et les fautes des vierges, des moines et des clercs qui, sous le prétexte de chasteté, se mettaient au service de leur ventre. En dépeignant ces types individuels, son traitement était un peu trop franc pour les oreilles délicates de quelques-unes. D'où son besoin d'écrire ailleurs que ce traité avait été pris d'assaut à Rome, car c'est là qu'il l'écrivit, et dans une lettre à Demetrias[188] il déclare que bien des personnes ont été choquées par son texte. Rufin lui-même, entre autres accusations, fait peser sur ce très saint homme la charge de mettre en vedette toutes les sortes de vie, tout en faisant profession d'instruire une

[183] Voir le *De libero arbitrio* d'Érasme et l'accusation de pélagianisme portée contre lui par Luther.

[184] Les scholies, quant à elles (f. 140rv), porteront successivement sur le *proemium* et sur les trois dialogues dont est constituée la lettre à Ctésiphon.

[185] Tome III, ff. 59v-73v. Lettre précédée d'un «prologue au prophète Michée». Il y est question d'un «commentaire».

[186] Plus tard, sainte Paula.

[187] Voir «Virginitatis lux», III, ff. 49v-53v.

[188] Tome III, ff. 56r-57r.

vierge.[189] Sulpice Sévère[190] mentionne également ce trait dans l'un de ses dialogues, tout en l'approuvant. Mais, dit-il, «si cette oeuvre met en jeu de mauvais moines et des clercs grossiers, il a, à son tour, été grossièrement manipulé par eux, car en fait j'ai trouvé le texte si fautif que pour chacun des vices vilipendés, ils semblent avoir introduit dix fautes».

Voici maintenant l'argument placé en tête d'une très longue lettre-réponse de Jérôme à Algasia, femme très érudite, qui lui avait posé une série de onze questions (ou problèmes) sur divers points particuliers des Écritures:[191] «Des frontières les plus reculées des Gaules, Algasia et Hebidia avaient envoyé jusqu'à Bethlehem un jeune homme du nom d'Apodemius»[192] qui désirait voir Jérôme; par son intermédiaire, elles lui avaient adressé un certain nombre de questions en l'invitant à se les faire expliquer. D'où il apparaît que saint Jérôme en donna une admirable suite; c'est aussi auprès de lui que saint Augustin avait dépêché son cher Orose.[193]

En ce qui concerne les présentations (ou *prologue*s) des commentaires de Jérôme reproduits par les frères Amerbach, c'est-à-dire en fait par Bruno, on a déjà noté que les éditeurs y ajoutent seulement quelques remarques portant sur les techniques éditoriales, et d'abord sur la mise en ordre des textes des Écritures. Ils ont manifestement renoncé à présenter des arguments de leur cru, pas plus que des *censurae*, en tant qu'interventions spécifiques et séparées; on sent, dans leurs remarques, l'influence prégnante des interventions érasmiennes des

[189] Tome III, ff. 46v-49r.

[190] Tome III, f. 53r.

[191] Tome IV, ff. 70r-78v. Cette lettre fait suite à une autre lettre-réponse de Jérôme à Hebidia, autre femme savante, qui lui avait posé douze questions de caractère historique et théologique (Tome IV, ff. 62v-70r). Remarquons, dans ce deuxième exemple, que si Jérôme a répondu point par point aux douze questions («Ex prima […] Ex duodecima»), Érasme n'a commenté que sept de ses réponses (essentiellement d'un point de vue philologique)

[192] Dans ses scholies, essentiellement philologiques (ff. 78v-79v), Érasme reste systématiquement en dehors des problèmes qui sont impliqués dans les questions. Par exemple Apodemius lui suggère seulement une référence au terme grec ἀποδήμος (= «qui voyage hors de son pays»).

[193] Prêtre espagnol, porteur de lettres d'Augustin, posant également à Jérôme des questions difficiles dont il espère obtenir l'interprétation.

quatre premiers tomes, mais ces rares *censurae*, sont fondues dans la préface au lecteur. Quant aux scholies, de caractère philologique ou autre, elles ont purement et simplement disparu.

Deux exemples nous suffiront. Le premier est le début du commentaire hiéronymien du prophète Michée (f. 59v);[194] il se présente ainsi: le texte du prophète, en gros caractères, occupe les deux colonnes centrales; le commentaire de Jérôme, beaucoup plus long, avec ses références bibliques, composé en petits caractères, occupe les deux colonnes extrêmes, selon la disposition habituelle des commentaires figurant sur les incunables et les ouvrages du début du XVIe siècle (comme c'est le cas ici). Voici les premières lignes de cette présentation:[195] «Michée, à propos duquel je désire maintenant présenter mes observations, occupe la troisième place dans l'ordre des douze prophètes, selon l'interprétation des Septante, mais la sixième selon la vérité hébraïque, à la suite du prophète Jonas, lequel succède à Abdias»;[196] il en résulte que le troisième est Amos et Joël le second, juste après Osée.[197]

Voici maintenant Sophonie,[198] qui a annoncé le «Jour de Yahvé» et son prélude cosmique: «Avant de m'attaquer à Sophonie, qui est le neuvième dans l'ordre des douze prophètes, il me paraît nécessaire de répondre à ceux qui jugent ridicule le fait de m'adresser de préférence à vous deux, Paula et Eustochium […]».[199] Et il poursuit en invoquant le rôle héroïque qu'ont tenu dans l'Histoire Sainte des femmes comme Déborah, Judith ou Esther pour délivrer Israël des dangers mortels qui le menaçaient alors que les hommes restaient silencieux sans rien faire.

[194] «DIVI HIERONYMI PRESBYTERI IN MICHEAM PRO / PHETAM AD PAVLVM ET EVSTO-CHIVM / PROLOGVS».

[195] Le texte, avec les commentaires de Jérôme, occupe les ff. 59v-73r, soit 28 grandes.

[196] Jérôme avait dédié à Pammachius ce *Commentaire d'Abdias*, composé dans sa jeunesse à Antioche, dans la villa d'Évagrios; mais, tout honteux de ce premier essai, il le reprend: c'est celui que l'on trouve dans l'édition d'Amerbach.

[197] C'est l'ordre que l'on retrouve dans la Bible de Jérusalem.

[198] «DIVI HIERONYMI IN SOPHONIAM PRO / PHETAM AD PAVLAM ET EVSTOCHIVM PROLOGVS» (ff. 92r-100r).

[199] Autrement dit, à des femmes: voir p. ***, n. 186 et 187.

Dans cet éloge des «saintes femmes», véritables prophétesses ou apôtres avant la lettre, il n'hésite pas, en bon humaniste, quelque peu provocateur, à faire des rapprochements avec l'histoire grecque et romaine, remplie de femmes illustres, et à célébrer, au scandale de ses adversaires, des femmes comme Aspasie, célèbre pour sa beauté et son esprit, la poétesse Sapho, célébrée par Alcée et Platon, la fille de Caton, épouse de Brutus, ou Cornélie, mère des Gracques.

Dans une certaine approximation que l'on pourrait considérer comme relevant des *argumenta*, mais aussi des *censurae*, voire des compléments d'information ou *scholia* (mais la rationalité érasmienne ou son emploi de catégories qu'il a lui-même établies, n'ont pas une rigueur aristotélicienne ou cartésienne), on peut citer le commentaire qu'il a donné au *Catalogue des hommes illustres* (ou des auteurs chrétiens, suivant le titre originel)[200] de Jérôme, reprenant en fait ce Catalogue pour le recomposer à sa façon. Dans le Catalogue, rédigé en latin par Jérôme, mais traduit en grec par son ami Sophronios,[201] les annotations d'Érasme portent en général sur la pertinence ou les défauts de cette traduction, mais aussi sur des précisions d'ordre géographique, historique ou patronymique. De toute façon, Sophronios est toujours traité avec respect.

Un autre Catalogue[202] qui fait pendant à celui de Jérôme sur les illustres auteurs chrétiens, mais qu'Érasme a placé en fin de volume,[203] le *Catalogue de Gennadius*[204] suscite de la part de l'humaniste un jugement plus que mitigé, par rapport à celui qu'il avait commenté sur les traces de son auteur, avec ses jugements positifs sur la version grecque de Sophronios. Mais ici, qu'il s'agisse ou non d'une *censura*,[205] les pro-

[200] *Catalogus illustrium scriptorum ecclesiasticorum*, t. III, ff. 260-304.

[201] Le catalogue est partagé selon les deux versions, sur deux colonnes en vis-à-vis.

[202] Érasme précise à un autre endroit (jouxtant le Catalogue de Jérôme et le sien propre) qu'il l'a consulté d'après un manuscrit «emendatum ac vetustum», ajoutant: «Gennadii catalogus non omnino lectu indignum, ob historiae cognitionem, reperias in secunda parte secundi tomi».

[203] Tome II, f. 156v.

[204] Gennadius, prêtre de Marseille, a vécu dans la seconde moitié du 5e siècle. Il était attaché à une sorte de demi-pélagianisme.

[205] En fait, ce Catalogue, même diversement interprété, n'a jamais été considéré comme ayant eu un autre auteur que Gennadius.

pos d'Érasme portent sur le fond: «Cette oeuvre, écrit-il, bien qu'elle ne soit pas vraiment érudite ni éloquente, j'estime qu'il n'est pas indigne de la conserver, pour la connaissance des faits historiques (*ob historiae cognitionem*). Le catalogue établi par cet auteur, quel qu'il fût, fait apparaître qu'il n'a pas été exempt, soit d'hérésie soit du moins d'une folie virulente, car il n'a pas craint d'exalter par de magnifiques louanges un bavard et un rebelle comme Rufin, par comparaison avec Jérôme. Et, non content de cela, il ajoute que Jérôme, poussé par une maladie de dénigrement, a porté la plume contre un homme d'une insigne sainteté. Telles sont les expressions de Gennadius.[206] Mais il répondit à ses détracteurs en deux volumes, argumentant et signifiant que, par une inspiration divine et pour l'utilité de l'Église, il a mis en branle son esprit, avec l'assistance du Seigneur». Et Érasme de conclure ce rapide portrait en précisant que, si Gennadius a été poussé par un désir d'émulation, il a travesti le style de son prétendu modèle (*obliquium*[207] *stilum vertisse*).

Particulièrement intéressant est l'argument précédant une longue lettre d'Augustin à Jérôme à propos du mensonge (permis ou défendu), en raison à la fois de la personnalité des deux correspondants et de l'importance de cette problématique.[208]

III. Envisageons maintenant ces *censura*e véritables, c'est-à-dire celles qui sont placées sous cette appellation précise en tête du texte imprimé, discuté, prisé ou incriminé, de manière à ce que le lecteur soit tout de suite (avant sa propre lecture du texte) mis en garde sur sa provenance ou son intérêt. C'est sans doute, pour Érasme et ses lecteurs, la partie la plus importante de ses commentaires, travail considérable et concentré que l'on peut situer spécialement entre septembre 1514 et mars

[206] En fait, Gennadius semble avoir voulu compléter en quelque sorte le catalogue de Jérôme *de viris illustribus*: sincérité, naïveté ou mauvaise foi de sa part?

[207] Si le terme *obloquium* correspond à l'idée de contradiction, Érasme songe peut-être à son presque homonyme *obliquium*, qui indique une vision oblique, détournée, donc fausse ou mensongère, démentant par là les bonnes paroles de Gennadius et sa volonté de se placer sous le regard et l'inspiration de Dieu.

[208] Tome IV, pp. 330-67.

1516.[209] N'avait-il pas écrit avec franchise et simplicité dans sa lettre-préface à Warham,[210] qui ouvre le tome I et l'ensemble du Jérôme (f. 2v): «In hoc volumine nihil meum est praeter censuras».[211]

De ces *censurae*, on donnera plusieurs exemples, tirés des divers tomes de l'édition originale, et, si possible, de tonalités différentes.

Quelques-unes sont très brèves et même expéditives, ou péremptoires,[212] ce qui lui a valu par la suite queques sévères critiques de la part de lecteurs ou d'auteurs érudits qui aimeraient plus de nuances et au moins un embryon d'argumentation. En voici quelques exemples:

Dans un texte (t. II, f. 53v) «de his quae Deo in Scripturis sanctis attribuuntur», une ligne suffit pour l'invalider: «Nihil est in hoc opusculo, nec sermonis, nec eruditionis nec pectoris quod Hieronymum resipiat».[213] Dans une lettre «de tribus virtutibus» (t. II, f. 35v), deux lignes de *censura s*uffisent. Dans une lettre, pourtant assez longue, adressée «Ad amicum aegrotum» (t.***, f. 23r) au sujet de la perfection humaine (*De viro perfecto*), six lignes sont consacrées à la *censura*, concernant toujours le style, *qui ne peut être* celui de Jérôme: «Cette lettre a été le fait d'un homme, certes éloquent et érudit, et travaillée avec soin, mais elle diffère tant du style de Jérôme (*phrasi hieronymiano*) que, même s'il l'avait voulu, il n'aurait pas pu imiter sa manière de s'exprimer (*dictionem*), pas plus que Jérôme la sienne». Il s'engage même davantage, en risquant une conjecture: «S'il m'est permis de jouer au devin, je l'attribuerais de préférence à personne d'autre qu'à Tertullien». Il n'en reste pourtant pas là, ajoutant: «Dans

[209] Dates qui correspondent au séjour d'Érasme à Bâle. De ce travail subsiste un manuscrit autographe d'environ 1400 pages à la Bibliothèque universitaire de Bâle (v. Husner, *Die Handschriften der Scholien*).

[210] Voir p. ***

[211] Il y a pourtant quelques (rares) *scholies*, ou même *arguments*, dans lesquels Érasme a mis un peu du 'sien'. Formule que l'on pourrait rapprocher de cette autre déclaration de l'humaniste, dont on appréciera plus loin la justification: «Nos scholia scribimus, non dogmata» (*Opera omnia*, t. I, f. 6v). Voir aussi p. ***, n. 246.

[212] Le cas-limite (mais il n'est pas isolé): «Cette lettre ne peut pas être de Jérôme».

[213] Notons les trois critères qui lui paraissent suffisants: le style, l'érudition, et l'affectivité.

la plupart des manuscrits, aucun nom n'était mis en avant, mais dans quelques-uns, on avait ajouté celui de Ctésiphon. Mais dans la lettre elle-même, aucune mention de la personne pour qui elle avait été écrite».

Autre exemple, mais un peu plus nourri: en tête d'un sermon sur la Vierge Marie (DE ASSUMPTIONE BEATAE VIRGINIS MARIAE SERMO),[214] trois lignes d'une «censura» particulièrement caractéristique de sa méthode, fondée sur la philologie et la stylistique, et éventuellement sur quelque référence au grand 'rival' de Jérôme,[215] qu'il place toujours (mais discrètement) en un rang inférieur: «Termes ayant même terminaison,[216] désinences identiques,[217] paronomases,[218] répétitions,[219] et d'autres figures de rhétorique du même genre, bref, tout ce sermon possède les saveurs[220] (*sapit*) qui conviennent parfaitement à Augustin».

Au tome IV, p. 319, il «censure» une lettre attribuée au pape Damase, lequel l'aurait adressée à Jérôme, qui était devenu entre-temps son secrétaire et consulteur ès questions bibliques.[221] On remarquera que c'est encore pour des raisons d'ordre stylistique,[222] ce qui n'attirerait pas forcément l'unanimité de censeurs et d'historiens dont la rigueur critique pourrait être comparée à celle d'Érasme: «Dieu immortel, quelle impudence d'avoir attribué ce texte à Damase, dont l'élégance d'écriture, y compris dans la composition de vers, est reconnue par

[214] Tome II, ff. 77-78.

[215] Pour lequel il travaillera à une édition des *Oeuvres complètes* en dix volumes (Bâle, Froben, 1528-29).

[216] *Similiter cadentia*: ce que l'on appelle des homéotéleutes.

[217] *Similiter desinentia.*

[218] *Adnominationes*, traduction latine du grec παρονομασία, c'est-à-dire la figure consistant à répéter un mot dans une signification différente, ou avec un léger changement de lettres.

[219] *Traductiones* (*Rhet. Her*. IV 20).

[220] Ou, si l'on préfère: «les ingrédients».

[221] «Damasus episcopus fratri et compresbytero Hieronymo in domino salutem».

[222] Érasme, comme on sait, est très sensible à cette idée d'une transparence de la personnalité d'un individu à travers son style.

Jérôme. Il existe encore d'autres documents du même personnage à partir desquels il est possible de détecter le caractère de l'homme».

Arrêtons-nous donc un moment, à propos du *stilus*[223] d'un écrivain, sur l'assez longue explication qu'en propose Érasme, dans une *censura* figurant en avant-propos de ******[224] «A la vérité, écrit-il, quand je parle de style, je n'entends pas seulement l'ensemble du discours, comme une sorte de peau ou de pellicule clinquante de mots et des figures encloses dans ces mots, mais il me suffit, n'importe où, de cinq mots hiéronymiens (*quinque Hieronymiana verba*) pour découvrir immédiatement leur auteur et confirmer que c'est bien Jérôme qui les a écrits. Ou bien, si quelque anonyme, pour le dénouement de son discours, lui accole tout de go cette expression finale *esse videatur*, je déclare aussitôt haut et fort qu'il s'agit de Cicéron. Ou encore, si je repère plusieurs fois chez quelqu'un *interim* au lieu d'*interdum*,[225] je pense tout de suite à Quintilien. Si chez un autre, je lis *tanquam* au lieu de *velut*,[226] ou *infulcire* pour *inculcare*,[227] je croirai vite que c'est du Sénèque. Quand je verrai placés *sane quam* et *oppido quam*,[228] au lieu de *valde*,[229] je jugerai sur-le-champ[230] que c'est de l'Aulu-Gelle. Lorsque se présentent des mots tels que *nupturire* (avoir envie de se marier), *verbigerari* (se quereller), ou quelque vocable du même genre, j'estime déjà que c'est Apulée qui parle.[231] Ou encore, quand on se sert fréquemment

[223] Terme qu'il remplace quelquefois, par un réflexe de «copia verborum», par les quasi-équivalents de *dictio* ou de *phrasis.*

[224] Tome II, vol. 4, p. 9.

[225] Ces deux adverbes ont exactement la même signification: «parfois», «de temps en temps».

[226] Ces deux adverbes signifient «comme», «de même que».

[227] Sens de ces deux verbes: «insérer», «intercaler».

[228] «Tout à fait», «bien sûr» pour les deux expressions.

[229] Même sens, mais plus classique.

[230] Soucieux de *varietas*, Érasme emploie ici l'adverbe *extemplo*, après s'être servi, dans les lignes pécédentes, des adverbes *statim* et *protinus*, de sens équivalent, mais plus courants, ou, un peu plus loin, l'adverbe *continuo* (à l'instant, immédiatement). Érasme aime aussi se distinguer par des choix personnels, des mots rares, des diminutifs, dont plusieurs inventés par lui, etc.

[231] Tome II, vol. 4, p. 9.

de l'ὁμοιότελευτον,[232] ou de l'ὁμοιόπτςτον,[233] je crois incontinent qu'il s'agit d'Augustin».

Dans un autre texte,[234] son flair lui fait détecter une origine grecque: il ne saurait donc l'attribuer à Jérôme, puisque, malgré ses grandes qualités d'helléniste, celui-ci a utilisé la langue latine dans ses travaux personnels. Mais le soupçon d'Érasme n'a rien de déshonorant, ni pour Jérôme, ni pour son éventuel 'remplaçant': «S'il m'est permis de jouer au devin, je soupçonne Sophronios[235] d'être l'auteur de ce texte, comme il atteste l'avoir été dans le *Catalogue des écrivain*s;[236] homme exceptionnellement savant, mais grec». On ne prendra pas cette restriction comme un défaut, mais comme une raison de poids pour ne pas attribuer ce texte à Jérôme. D'ailleurs Érasme complimente Sophronios pour avoir traduit en grec plusieurs opuscules de Jérôme, comme le *Liber de virginitate.* Il s'excuse aussi d'avoir été trop long pour un texte qui n'est pas de Jérôme! C'est précisément à cet Éloge de la virginité (*Virginitatis laus*)[237] qu'il consacre une censure de cinq lignes pour lui dénier toute paternité hiéronymienne, faisant d'ailleurs allusion à une édition romaine, où il est dit que le texte n'est pas de Jérôme; en outre, les différents manuscrits donnent des textes différents.

Dans une lettre imprimée dans la dernière partie du tome II au nom d'Augustin et adressée à Cyrille, évêque de Jérusalem,[238] sur «les magnificences de saint Jérôme (*de magnificentiis Beati Hieronymi*), il s'écrie, dès les premières lignes de sa *censura*: «Dieu immortel, Augustin

[232] L'*homéotélèute*, ou similitude de désinences de deux ou plusieurs membres de phrase consécutifs. Voir n. 216.

[233] A peu près même définition. Cf. Quint. *Inst. or.* IX 3, 80: figure de langage où les mots ont une désinence semblable.

[234] Tome II, ff. 37v-43v.

[235] Un moine grec, contemporain de Jérôme, auquel ce dernier aurait dédié sa nouvelle traduction des *Psaumes.*

[236] Ou *Catalogue des écrivains illustres*. Voir plus loin, le catalogue bilingue (latin et grec) de Jérôme.

[237] Tome II, ff. 49v sqq.

[238] «AVGVSTINI HIPPONENSIS EPISCOPI AD CYRILLVM HIEROSOLYMITANVM EPISCOPVM» (ff. 221v-224r).

écrirait-il de telles inepties? L'imposteur a composé cette Vie avec une insigne sottise, jointe à une pareille ignorance. C'est une affaire qui le concerne personnellement pour essayer de vaincre son bégaiement. Mais moi, je ne réclame pas seulement de l'éloquence, c'est l'homme que je veux découvrir (*hominem desydero*). Cet histrion a changé de personnage, mais il n'a pas pu changer sa voix et ses gestes […]».

Parmi les oeuvres mixtes[239] c'est-à-dire, celles, qui, tout en ayant fait l'objet d'un développement spécifique de la part de Jérôme, proviennent aussi d'autres sources, on peut citer la «règle des moines», *regula monachorum*, ou encore ses commentaires du Psautier, pour cette raison, cette fois, qu'ils ne sont pas le fruit d'un seul auteur, mais de plusieurs. Il écrit: «Les commentaires (*commentarii*) que nous possédons sur l'ensemble du Psautier[240] sous le titre de Jérôme, témoignent par eux-mêmes de façon manifeste, qu'ils ne sont pas d'un seul auteur. Si l'on me demandait mon avis, je pense qu'il n'y a là rien qui soit de Jérôme, mais une partie est celle d'un homme, quel qu'il fût, parfaitement érudit (*docti*) au langage raffiné (*sermonis expoliti*) et pourtant très différent du style hiéronymien.[241] En effet, sa langue a moins d'éclat (*nitoris*) et de suavité (*lenitatis*), mais plus de nerf (*plus nervorum*) que celle de Jérôme, plus d'abondance verbale (*copiosior*) et de travail (*diligentior*), faisant enfin davantage étalage de ses propres ressources. L'autre partie est celle d'un bavard quelconque (*locutulei cujuspiam*), pour ne pas dire d'un braillard (*rabulae*) et, si je ne me trompe, doté du même flair (*nasus ejusdem*) que celui qui nous a donné ses propres sermons sous le nom d'Augustin […]».[242]

[239] Ces «mixtes» ont été déportés tout à la fin du tome IV (pp. 386-91).

[240] Rappelons qu'Érasme n'a commenté (longuement) qu'un petit nombre de psaumes.

[241] La question de la paternité hiéronymienne de la traduction du Psautier ne semble pas clairement élucidée. On rapporte qu'au cours d'une discussion avec Sophronios, un Juif avait opposé le texte hébreu à celui des Septante. Aussi le moine grec réclama-t-il à Jérôme une nouvelle version: celle-ci devait représenter correctement, aux yeux du traducteur, la *veritas hebraica.*

[242] Encore une allusion à Augustin,qui lui sert de mètre-étalon quand il veut évaluer les diverses qualités de Jérôme.

Encore un exemple d'oeuvre qui n'est que partiellement de Jérôme (12 lignes de *censura*):[243] «Cette lettre n'est pas le fait d'une seule personne, qui a écrit la première partie, et qui a voulu rivaliser avec le style de Jérôme en empruntant à ses lettres à Héliodore et à d'autres quelques sentences et certains mots». Mais Érasme stigmatise aussitôt cette médiocre imitation, en déclarant que «ces textes ne sont pas seulement sans valeur scientifique», mais «qu'ils n'ont pas le moindre rapport avec le sujet en question». Et pourtant, ce même personnage inconnu est qualifié positivement (par une double négation) de «nec ineruditus nec infans»! On découvre, une fois de plus, l'esprit, les nuances qu'apporte Érasme dans ses jugements critiques.

A propos du «Symbole de Damase» (DAMASI SYMBOLVM, ou SYMBOLI EXPLANATIO AD DAMASVM), pp. 97-99, quelques lignes, avant le texte (pp. 101-16) du SYMBOLVM RVFFINI (pour lequel il ne propose aucun commentaire, puisqu'il s'est exprimé auparavant comme suit): «On trouve plusieurs symboles de la foi parmi les lettres de saint Jérôme, mais j'estime qu'il n'y en pas un seul qui ait été écrit par lui-même. Il y en a un qui est intitulé symbole de Damase; et un autre sous le nom de Ruffin. Ce sont deux noms de Jérôme».

IV. Passons maitenant aux scholies (*scholia*). Elles sont, comme on l'a déjà dit, de plusieur sortes et revêtent des fonctions diverses: utilisées souvent pour ajouter un élément historique ou géographique susceptible d'éclairer davantage le texte de Jérôme, elles introduisent surtout de nombreuses notes philologiques (étymologie, équivalent grec du vocable latin, etc.), sans compter des précisions complémentaires dans les références bibliques ou autres. Les références littéraires, tant aux écrits religieux qu'aux auteurs profanes de la latinité classique (mais parfois également aux auteurs grecs) sont abondantes. Leur longueur, extrêmement variable (de quelques lignes à plusieurs grandes pages in-folio), ne dépend pas non plus nécessairement de la longueur ou de l'importance du texte commenté: on peut y voir un effet de la culture,

[243] «AD PRAESIDIUM DE CEREO PASCHALI» (pour sa sauvegarde: à propos du cierge pascal), pp. 116-19.

des intentions pédagogiques et de la boulimie érasmiennes en matière d'annotations, voire de digressions.[244] Bien qu'en théorie, elles soient d'ordre philologique, Érasme n'hésite pas, quand le sujet ou les références bibliques de Jérôme l'y incitent, à s'engager plus personnellement dans leur rédaction, mais c'est quand même relativement rare. Une déclaration lapidaire d'Érasme, dès les premières pages des *Opera omnia* de Jérôme,[245] est claire à ce sujet: «Nos scholia scribimus, non dogmata».[246] On notera enfin, assez souvent, l'absence de scholies, soit que le temps l'ait contraint à réduire son travail de commentateur, soit qu'il ait estimé que le texte, suffisamment clair, n'avait pas besoin d'un tel support, soit enfin qu'il n'ait pas voulu s'avancer sur un terrain explosif, quand il s'agissait de problèmes métaphysiques ou de thèses théologiques auxquelles il n'adhérait pas.

On donnera quelques exemples de ces différents types de scholies, en commençant par celles qui suivent (sur 14 pages, du f. 24v au f. 30v) le Livre I contre Jovinien,[247] ce moine révolté contre l'ascétisme, auteur d'un factum audacieux, dont Jérôme avait reçu à Bethléhem un exemplaire et auquel il voulut répondre sans tarder. C'est dans ce texte que Jérôme exprime sur le «commentatoris officium» des vues auxquelles Érasme souscrirait sans difficulté, car elles correspondent à sa propre conception des scholies. C'est ainsi qu'à la fin d'une lettre de Jérôme à Dexter, préfet du Prétoire, qui lui avait fait part de son désir de disposer d'un catalogue aussi complet que possible de tous les écrivains chrétiens,[248] Érasme rédige des scholies qui expriment, cette fois, un jugement général sur la liste établie en latin par Jérôme, et sur sa traduction

[244] Restant en cela fidèle à ses habitudes et à son souci de promouvoir à cette occasion tel ou tel aspect de sa «philosophia Christi».

[245] Tome I, f. 6v.

[246] Déclaration qu'il fait suivre, un peu plus loin (*ibid*. f. 16r) de ces lignes, rapportées à Jérôme: «Licebat hoc illis temporibus, eruditionis gratia, e quibuslibet libris, si quid inesset utile, decerpere». Et surtout: «Ita Hieronymus praeter alios multos legebat Origenem, *ut interpretem, non ut dogmatisten*». (c'est moi qui souligne).

[247] *Hieronymus pro libris adversus Iovinianum. Apologia ad Pammachium.*

[248] Catalogue tantôt désigné sous son titre originel, «Catalogue des écrivains ecclésiastiques», tantôt comme ici *De viris illustribu*s (voir n. 236): d'où la remarque d'Érasme.

en grec par son ami Sophronios. Une courte note, fort banale, du Rotterdamois précise la situation du personnage: «Sophronios, un familier de Jérôme, qui a traduit cet ouvrage en grec («e latina lingua in graecam translata»),[249] indique que ce Dexter était préfet du Prétoire». Et, juste après («Ut Tranquillus sequens»), Érasme précise qu'il s'agit de l'historien Suétone (qui n'est pourtant pas un auteur chrétien), qu'il associe au projet encyclopédique de Jérôme: «Il existe un petit ouvrage de Suetonius Tranquillus sur les orateurs et les grammairiens célèbres (*de claris oratoribus et grammaticis*). Il en existe un autre sur les hommes illustres (*de viris illustribus*), rapporté à Pline, que certains préfèrent attribuer à Suétone».[250] Sur la réalisation du Catalogue de Jérôme et sa 'grécisation' par Sophronius, Érasme se permet cette remarque, qui n'a d'ailleurs rien d'offensant pour le premier des deux: «Saint Jérôme, écrit-il, n'a recensé que des écrivains (*scriptores*). Mais Sophronios leur a ajouté aussi les apôtres. Quant à nous, nous en avons fait une traduction latine, et nous avons veillé à y introduire des additions pour qu'il n'y ait pas de discordance entre le grec et le latin».[251] Sinon, ce sont quelques scholies ponctuelles, de ce type: *Irénée* (notice de Jérôme, f. 127r, 3/4 de colonne: «Irenaeus, Pothini episcopus, qui Lugdunenses in Gallia regebat […]»; – notice d'Érasme, f. 139v: «Irenaeus, Εἰραναῖος, a pace nomen, a Sophronio sine aspiratione[252] scribitur»); ou encore, *Unitatem colegii scindere*, avec cette notice d'Érasme complétant celle de Jérôme: «Ce n'est pas au hasard que Jérôme a rédigé cette note, car il voyait, j'imagine, à son époque, un certain nombre de gens se précipiter avec

[249] Établi sur cinq colonnes, avec 146 noms. Repris par Érasme avec ses scholies, tout en négligeant quelques auteurs (en tout, 137 noms). Pour Jérôme, pp. 260-304; pour Érasme, pp. 305-13.

[250] L'attribution à Pline est aujourd'hui abandonnée, à moins que l'on songe aux «hommes illustres» qui sont inclus dans son *Histoire natuelle.* Mais il ne s'agit pas d'un *catalogue.*

[251] Les annotations d'Érasme portent en général sur la pertinence ou les défauts de cette traduction, mais aussi sur des précisions d'ordre géographiqe, historique ou patronymique.

[252] Cette remarque sur l'absence d'aspiration dans le texte grec provient sans doute du fait qu'une étymologie plus souvent proposée d'Irénée-Irenaeus est: I'ερός νοῦς (esprit sacré), avec un esprit rude (ou une aspiration) sur le iota.

trop de zêle pour se retrancher des institutions académiques;[253] c'est ce qui nous a fait perdre une grande partie de l'univers […]» ou encore, à la notice assez longue de Jérôme sur Origène (f. 129v), répond celle d'Érasme (f. 140v), consacrée principalement à des remarques philologiques sur le terme grec κατηχήσεων, «unde catechumeni […]», comme, à propos de Clément d'Alexandrie et de ses *Stromates* (Jérôme, f. 127v, où il est surtout question de l'auteur chrétien et de la signification de son oeuvre), Érasme (f. 139v) se lance dans des rapprochements phonétiques et sémantiques (κατηχήσεων, στρωματέων, στρώματα, χρονογράφιας, ἄρχαιογονίας, etc.). A la notice sur Philon d'Alexandrie («Philo Judaeus Alexandrinus», Jérôme, f. 123v), Érasme ajoute en grec l'aphorisme bien connu: «Ou c'est Platon qui philonise, ou c'est Philon qui platonise».[254]

Restant, d'une manière générale et quasi-systématique, en retrait par rapport au noyau dur, philosophique ou théologique, de problèmes qui agitent alors le monde chrétien (et sur lesquels il a donné ailleurs son avis, parfois avec force), on ne s'étonnera pas de sa relative 'neutralité'[255] à propos d'une lettre de Jérôme à l'évêque Paulin d'Antioche,[256] et incidemment au sujet des querelles qui déchiraient cette Église sur la base de l'interprétation du sens littéral des Écritures[257] et de la valeur qu'il convenait d'accorder à l'*essence* (οὐσία) et aux trois *hypostases* (ὑποστάσεις). Érasme se contente en effet, dans une longue scholie (qui, cette fois, précède la lettre)[258] de donner une note sur le mont

[253] Jérôme avait été élève du célèbre grammairien Donat, à Rome, de douze à seize ou dix-sept ans.

[254] ἤ Πλὰτων φίλωνιζει ἢ Φίλων πλατωνίζει

[255] Ne disons pas son indifférence.

[256] «EPISTOLA AD PAVLINVM DE INSTITUTIONE MONACHI» (ff. 46v-48v). Rappelons que Jérôme, après le demi-échec de son expérience purement monastique, était revenu dans la capitale syrienne, dont il avait la nostalgie, et Paulin, à la grande satisfaction de la communauté d'Antioche, l'avait persuadé de se laisser ordonner prêtre.

[257] Sur la position de Jérôme, assez voisine de celle d'Érasme, voir D. Brown, *Vir trilinguis*, Kampen, Kok Pharos, 1992, ch. 5, «Jerome and the literal sense», pp. 121-38; sur l'Église d'Antioche et le sens littéral, pp. 122-24.

[258] Tome IV, ff. 45v-46r.

Gaçarin,[259] de préciser une référence concernant «Templum Domini»,[260] ou une brève remarque à propos de Théodose,[261] un ascète dont Jérôme avait fait la connaissance dans un couvent de cénobites. Ce n'est pourtant pas la matière qui lui eût manqué pour exprimer son avis, y compris sur la formation du moine.

On pourrait multiplier les remarques qui tendraient à montrer que, d'une manière extrêmement générale, et quel que soit le sujet abordé par Jérôme, quelle que soit aussi l'ardeur, sinon la violence avec lesquelles il le traite (notamment quand il s'agit d'hérésies), Érasme n'intervient pas (ou fort peu) à titre personnel: c'est là une différence notable par rapport aux annotations de son Nouveau Testament (je veux dire celui dont la traduction est la sienne propre), dans lesquelles les remarques philologiques ou historiques débouchent sur des considérations de plus haute volée. Un exemple nous suffira, parmi tant d'autres: il s'agit d'une lettre de Jérôme à Gaudentius sur l'éducation d'une petite fille, Pacatula,[262] organisée de manière à lui assurer une virginité perpétuelle. S'il est un problème sur lequel Érasme n'a pas cessé de méditer et d'écrire, c'est bien celui de l'éducation, et notamment celle des jeunes enfants; mais les scholies n'interviennent que pour expliquer les nombreux diminutifs[263] (à commencer par celui de Pacatula) appliqués à l'univers enfantin, comme *puellum*, *pupa* ou *puppa* (petite fille, poupée), *pappa* (mot dont les enfants désignent la nourriture), ou *crustula* (petit gâteau).

Plus intéressante, car plus rare dans la série des scholies, les jugements qu'il lui arrive de porter sur l'attitude de Jérôme dans telle ou telle situation. Certes, Érasme tire ses remarques du texte même de

[259] «Mons est Judeae, et respexit ad id quod in evangelio Johannis Christus dixit mulieri Samaritanae».

[260] «Apud Hieremiam, cap. 7: dominus rejecit eos qui fiderent ceremoniis et sanctimoniae locorum […]».

[261] A ne pas confondre avec l'Empereur d'Orient, Théodose Ier.

[262] «HIERONYMVS AD GAVDENTIVM DE PACATVLA INFANTVLAE EDVCATIONE», t. I, ff. 44v-45v.

[263] L'usage érasmien des diminutifs, dans des sens d'ailleurs variés, est l'une des caractéristiques de son style.

Jérôme, mais il lui donne tel infléchissement de son cru, de sa manière de voir les choses. Par exemple, dans une lettre de Jérôme à Népotien, le neveu d'Héliodore,[264] il commente ainsi les recommandations du Docteur au jeune prêtre, sans doute à l'aune de ses propres sentiments en la matière, juste après quelques annotations ponctuelles: «Jérôme ne condamne pas catégoriquement les prêtres qui possèdent des richesses, mais ceux qui y sont attachés […]. Il condamne aussi les évêques qui, pour des utilisations profanes et impies, rassemblent des biens qui auraient dû être réservés à la nourriture des pauvres». De toute façon, il y a une parfaite convergence de vues entre les deux hommes.

Dans une lettre à Héliodore sur la vie érémitique (*De vita eremitica*),[265] les scholies se divisent en «*antidote* contre la calomnie» et en analyse esthétique (*artis annotatio*) du genre littéraire pratiqué par Jérôme. On se contentera ici de la première partie: «Que saint Jérôme, quand il était parmi les vivants, n'ait pas été épargné par les calomnies, ses propres lettres l'indiquent clairement, lui qui fut contraint de répondre un peu partout à ses chiens – c'est ainsi qu'il les nomme –. Bien plus: aujourd'hui encore, j'ai découvert un certain nombre de gens, surtout parmi les Italiens, assez peu équitables envers un homme si incomparable, et qui auraient répandu dans le public une fable, je ne sais laquelle, d'une incroyable stupidité, rapportée au nom de Théodore Gaza, et d'après laquelle il aurait déclaré qu'il avait été faussement accusé d'être Cicéronien».[266] Comme on le voit, Érasme sort parfois de la neutralité philolo-

[264] Un vieil ami et camarade d'études de Jérôme, que celui-ci engagea vainemet à le suivre dans le désert, chez les moines. Il devint plutôt prêtre d'Altinum (son lieu de naissance), puis évêque. Quant à Népotien, il était devenu également prêtre, et écrivit à Jérôme pour lui demander une règle de vie. D'où le court traité de ce directeur de conscience «de vita clericorum et sacerdotum».

[265] Tome 1, ff. 1-5 (*In epistolam […] scholia*, 2v-5r).

[266] Allusion au célèbre songe de saint Jérôme et à la sévère injonction divine qui l'aurait ébranlé: «Es-tu cicéronien ou chrétien?» Rien ne pouvait davantage interpeller Érasme lui-même, éditeur des *Tusculane*s et auteur du *Ciceronianus*. Sur ce *dictum celebre* et sa transmission par Gaza, voir Pietro Crinito, *De honesta disciplina*, 1, 10 (éd. C. Angeleri, Roma, Fratelli Bocca, 1955, pp. 72-73).

gique de ses scholies pour renforcer les propos de son grand auteur par une note plus personnelle, mais il se rattrape, si l'on peut dire, dans certaines de ses préfaces, sans compter, bien entendu, dans ses propres oeuvres (comme la *Vita Hieronymi,* qui inaugure l'édition de 1516 et ses rééditions) et dans sa correspondance.

* * *

Je me suis déjà rapidement exprimé sur la fortune de l'édition érasmienne de Jérôme au cours du XVIe siècle.[267] Je voudrais, simplement, apporter, avant de conclure, deux ou trois informations, qui sont toutes tirées d'un récent article original et fort bien documenté de Roberto Cardini[268] sur la censure de cette édition, qui vise, bien entendu, moins Jérôme lui-même qu'Érasme, et qui constitue un complément aux études originales de Silvana Seidel Menchi.[269]

La Bibliothèque du Séminaire épiscopal d'Arezzo contient des exemplaires de ces trois éditions contemporaines d'Érasme, en provenance du couvent dominicain de Saint Dominique de Pistoia[270] avec l'indication des noms de leurs propriétaires. Parmi les inscriptions manuelles qu'il est intéressant de relever, citons, dans les volumes I, II, III, IV et IX de l'édition Gryffe, celles-ci, qui sont de la main de Frère Niccoló da Viterbo:[271] «Vol. IV «*Purgat[us] p[er] me fr[atre]m Nicolaum*

[267] Voir p. *** et n. 161-165.

[268] R. Cardini,, in *Scampoli patristici e liturgici. 3. L'ottavo modo di censurare Erasmo*, in *Petrarca e i Padri della Chiesa – Petrarca e Arezzo, catalogo della Mostra*, a cura di R. Cardini – P. Viti, Firenze, Pagliai Polistampa, pp. 85-100: 91-100. Je remercie sincèrement son auteur, qui a mis sa documentation à ma disposition.

[269] *Érasme hérétique*, trad. fr. de *Erasmo in Italia 1520-1580*, Hautes Études, Gallimard-Le Seuil, 1996, *passim.*

[270] Après la suppression de ce couvent en 1783 et l'expulsion des moines par le Grand-Duc de Toscane, les dominicains se transportèrent en partie de Pistoia à Arezzo, emportant dans leurs bagages ces précieux volumes, qui furent transférés au Séminaire diocésain.

[271] Son nom, de la même graphie, est rapporté sur les frontispices des volumes IV et IX.

vit[er]bien[sem] h[abe]nte[m] (c'est-à-dire *auctoritate[m]*»; Vol. IX: «*Purgatus p[er] me fr[atre]m Nicolau [m] vit[er]bien[sem] habe[n]te[m] auctoritate[m]*».

Cet anti-érasmisme, si virulent en Italie, n'allait faire, comme on sait, que croître jusqu'au Concile de Trente, qui voudra quand même, après la condamnation de l'Index de 1559, mettre de l'ordre dans l'activité philologique et intellectuelle d'Érasme, avec un regard spécialement critique sur le *Nouveau Testament* et les *Pères de l'Église* édités ou traduits par Érasme, mais en s'appuyant sur les corrections de Mariano Vittori, qui avaient été nettement dirigées contre son prédécesseur,[272] et qui sont placées sous l'égide des presses romaines de Paul Manuce.[273] Le titre de cet ouvrage est par lui-même suffisamment significatif de son contenu: «Epistolae d. Hieronymi Stridonensis et libri contra haereticos, ex antiquissimis exemplaribus, nunc primum, opera ac studio Mariani Victorii Reatini emendati, ejusdemque argumentis, & scholiis illustrati. Adjecta est operis initio Vita s. Hieronymi, olim falso ab Erasmo aliisque relata, quam idem Marianus ex ejus scriptis collectam primus edidit. Paginarum lateribus testimonia Sacrae scripturae, a d. Hier. citata, quae in Erasmiana editione deerant, ab eodem Mariano apposita. Index locupletissimus […] ab eodem Mariano compositus. Loca Sacrae scripturae, a d. Hieronymo explicata».

A côté de cet anti-érasmisme purement idéologique et assez insidieux, il faut bien admettre que tous les commentaires et jugements d'Érasme ne doivent pas être pris pour argent comptant. Tout en étant doué d'une grande finesse psychologique et d'un 'flair' linguistique assez exceptionnel, il n'est pas à l'abri d'erreurs, et quand il écrit «suspicor», ce soupçon ou cette intuition, qui n'est étayé sur aucune preuve, laisse parfois perplexe le critique moderne. On conclura donc

[272] Éditeur entre 1565 et 1571 de six volumes d'*Epistolae divi Hieronymi* [*et alia*], publiés à Rome, il a voulu ajouter un complément très critique à l'édition érasmienne.

[273] «Romae, apud Paulum Manutium, Aldi f. in aedibus Populi Romani», 1566.

sur l'image qu'Érasme nous donne de lui-même en tant que chef d'équipe et éditeur principal, avec ses qualités éminentes, mais aussi ses faiblesses, parfois sur un plan scientifique ou méthodologique, mais surtout sur un plan humain où son «imperium» et son assurance ne vont pas sans un certain manque d'égards envers des collaborateurs (cités ou non dans ses préfaces) sans lesquels ce monument éditorial n'aurait pas pu s'édifier tel que nous le connaissons aujourd'hui. Bien entendu, malgré la nouveauté et l'importance de cette édition de Jérôme à partir de manuscrits nouvellement découverts et de leur collation par Érasme et son équipe érudite, les innombrables travaux sur ce Père de l'Église et sur les éditions de ses oeuvres qui se sont multipliées depuis près de cinq siècles, ont ramené les découvertes et les suggestions critiques du 'Prince des humanistes' à des proportions plus modestes, avec des moyens d'action autrement plus puissants que les siens, et un souci de rationalité qu'il a parfois sacrifié, malgré un esprit critique généralement bien employé, au profit d'intuitions, souvent ingénieuses, mais aussi d'un flair auquel il avait sans doute tort de se fier avec trop d'assurance,[274] et de conclusions d'ordre psychologique

[274] Un seul exemple nous suffira ici, parmi ceux que j'ai cités dans mon exposé: c'est celui de la lettre à Paula et à Eustochium sur l'Assomption de la bienheureuse Vierge Marie, dont la *censura* d'Érasme commençait par affirmer que «le style de cette lettre, dans sa totalité, n'avait rien de Jérôme», qu'il devait être le fait d'un Grec, et pourquoi pas, de Sophronios (voir p. 00 et n. 00). Or nous savons maintenant (voir Rice, *Saint Jerome*, p. 128 et n. 45) qu'il ne s'agit pas d'un auteur grec du 4e siècle, mais d'un auteur latin du 9e, du nom de Paschasius Radbertus. Cette découverte de l'erreur d'Érasme (dans sa *censura de authore*) n'est pas le fait d'un éditeur ultérieur, mais de son contemporain et correspondant Johannes Cochlaeus, violemment antiluthérien, qui déclarait que les arguments stylstiques d'Érasme étaient faibles, en les qualifiant d'*infirma divinatio* (en *Duo sermones de Beata Virgine Maria* […], *unus S. Hieronymi in ejus laudem* [= *Cogitis me*] […], Mayence, F. Behem, sept. 1548, sig. B, ij-B, iij, v).

parfois trop rapides. Devons-nous pour autant souscrire au jugement sévère que portait au XVIIe siècle Daniel Huet, l'évêque d'Avranches, quand il écrivait, à propos de l'édition érasmienne d'Origène (mais il aurait exprimé les mêmes critiques à propos des *Opera omnia* de Jérôme): «Ce qui nous reste de la censure érasmienne a vieilli, car Érasme juge et tranche précipitamment sur des sujets qu'il n'avait pas examinés assez soigneusement, et parfois, en forçant la note»?[275] Mais cela est un autre débat.[276]

[275] *Origeniana*, *PG*, XVII, 1180. A. Godin fait remarquer (*Érasme, lecteur d'Origène*, p. 601, n. 31) que le ton de Génébrard n'est pas moins tranchant que celui de Huet (voir dans la 3e édition de ses *Origenis Opera omnia* de 1619, les *Collectanea de Origenis vita*, cap. 5, p. 12).

[276] Mon travail sur l'édition érasmienne des Oeuvres de saint Jérôme était achevé quand j'ai appris la publication en 2006 (Leyde, Brill) d'un important ouvrage (i., xviii, 1, 390 pp.) d'Hilmar M. Pabel, intitulé *Herculean Labours: Erasmus and the Editing of St. Jerome's Letters in the Renaissance.* On ne s'étonnera donc pas si je n'y fais aucune référence dans mon essai, que la lecture de ce livre aurait sans doute modifié ici ou là.

Alberto Martelli

«CLAUDICA EL PIEDE». OSSERVAZIONI SULLA PROSODIA DELL'ALBERTI

Soltanto diciannove 'profumatissimi fiori' (talora *persimiles scorpionibus*) sono raccolti nell'antologia delle *Rime*.[1] Queste «rarità e primizie»,[2] non esenti da qualche incertezza attributiva,[3] autografe in due soli casi, se

[1] Il festeggiato mi perdonerà il libero 'riuso' di 'tessere' albertiane!

[2] L.B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*, edizione critica e commento a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, p. X, della quale è un aggiornamento L.B Alberti, *Rime / Poèmes* suivis de la *Protesta / Protestation*, Édition critique, introduction et notes par G. Gorni. Traduction de l'italien par M. Sabbatini, in Id., *Opera omnia / Œuvres complètes*, publiés sous le patronage de la *Société Internationale Leon Battista Alberti* et de l'*Istituto Italiano per gli Studi Filosofici* par F. Furlan, P. Laurens, A.-Ph. Segonds, Série italienne: VI 10, Paris, Les Belles Lettres, 2002, recensita da I. Pantani, «Albertiana», 6 (2003), pp. 259-66 (si segnalano anche le precedenti edizioni di cui si terrà conto, d'ora innanzi per lo più richiamate col nome del curatore: L.B. Alberti, *Rime*, in Id., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, I-III, Bari, Laterza, 1960-1973, II, *Rime e trattati morali*, pp. 1-51, testo, e 383-404, nota sul testo; L.B. Alberti, *Rime amorose e morali*, a cura di G. Folena, Verona, Officina Bodoni, 1971, che muove da quella del filologo oxoniense). Nelle *Rime* francesi la tenzone col Burchiello (I: *Burchiello sgangherato, sanza remi*, e I[1]: *Batista, perché paia ch'io non temi*) è ancora riportata secondo il ms. II IV 250 della Nazionale di Firenze, trascritto dalla mano di Giovanni di Iacopo di Latino Pigli, il solo a recare a I 3 *far lellate* in luogo del banalizzante *star celate* della tradizione burchiellesca, seguita invece, con altre sostanziali differenze, ne *I sonetti del Burchiello*. Edizione critica della *vulgata* quattrocentesca a cura di M. Zaccarello, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000, pp. 50-52 (con commento ne *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004, pp. 74-76). Per gli esametri volgari *de amicitia* (XVIII: *Dite, o mortali, che sì fulgente corona*) si adotta ora il testo di Lucia Bertolini fondato sul ms. 73 (15. A. 3. 19) della Biblioteca Comunale di Imola (per il quale cfr. L. Bertolini, *Un idiografo del IV libro della* Familia, «Rivista di letteratura italiana», 6, 1988, pp. 275-97) in *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, edizione critica e commento a cura di L. Bertolini, Modena, Panini, 1993, pp. 153-55 e 383-85.

[3] Il sonetto [II] (*Chi vòl bella victoria e star sicuro*), ora sospettato di apocrifia (e quindi numerato tra parentesi quadre) a favore di Felice Feliciano, copista di

insieme alla *Mirtia* si conteggia la traduzione di Mart. I 54 *S'ancora forse dài a farti amare*, s'informano da «tutti i metri canonici», eccezion

entrambi i testimoni adespoti (cfr. Alberti, *Rime / Poèmes*, pp. XLI-XLII; G. Gorni, *Esame di coscienza di un filologo alla luce delle rime di Leon Battista Alberti*, «Albertiana», 8, 2005, pp. 181-97: 187-88; Pantani, recensione, pp. 262-63, dubita semmai della coda, «alquanto ripetitiva e tale da poter esser stata aggiunta»); la sestina XII (*Forza d'erbe, di pietre e di parole*), sottratta a Rosello Roselli e rivendicata all'Alberti nella redazione del Magliabechiano VII 1145 e del Vaticano Latino 3213 già da G. Gorni, *Nuove rime di Leon Battista Alberti*, «Studi di filologia italiana», 30 (1972), pp. 225-50: 234-44 (cfr. Alberti, *Rime e versioni*, pp. 38, 131-32; Id., *Rime / Poèmes*, pp. XLVI, 56-57; Gorni, *Esame di coscienza*, p. 188), di contro a Grayson (cfr. Alberti, *Rime*, pp. 393-95) e G. Ponte, recensione ad Alberti, *Rime e versioni*, «La Rassegna della letteratura italiana», 82 (1978), pp. 536-39: 538-39 (per l'autografo rimaneggiamento roselliano, cfr. R. Roselli, *Il Canzoniere Riccardiano*, edizione critica a cura di G. Biancardi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, pp. XXVII-XXX e 63-64); gli esametri (XVIII), ritenuti ora da Gorni ascrivibili a Leonardo Dati (cfr. G. Gorni, *Antichi editori e copisti dell'Alberti volgare e quel che se ne ricava*, «Albertiana», 1, 1998, pp. 153-82: 164 n. 27, 167; Alberti, *Rime / Poèmes*, pp. LI-LIV; Gorni, *Esame di coscienza*, pp. 189-92, cui obietta L. Bertolini, *Come "pubblicava" l'Alberti: ipotesi preliminari*, in *Storia della lingua e filologia: per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello – L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004, pp. 219-40: 221 n. 6; Ead., *A proposito degli esametri* de amicitia, «Albertiana», 9, 2006, pp. 235-38; segue G. Gorni, *Postilla alla Bertolini*, ivi, pp. 238-40); il sonetto [XIX] (*S'i' sto doglioso, ignun si maravigli*), in comproprietà con Francesco d'Altobianco (cfr. Alberti, *Rime e versioni*, pp. X, 105, 143-144; Id., *Rime / Poèmes*, pp. XV, LV-LVI, 153; Gorni, *Esame di coscienza*, p. 188; per la redazione di Francesco, *Niun sia che del mio mal si maravigli*, cfr. A. Decaria, *Le rime di Francesco d'Altobianco degli Alberti secondo la silloge del codice BNCF II.II.39. Edizione critica. Parte I (censimento e classificazione delle testimonianze)*, «Studi di filologia italiana», 63, 2005, pp. 47-238: 57-58, 77-78, 143-44, e *Parte II (testo critico e commento)*, «Studi di filologia italiana», 64, 2006, pp. 155-378: 190-91, confluiti in Francesco d'Altobianco Alberti, *Rime*, edizione critica e commentata a cura di A. Decaria, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2008, pp. XXIX-XXXI, LXVII, CXXI, 41-42; A. Decaria, «*Sempre a te piacquero le cose mie*». *Francesco d'Altobianco e Leon Battista Alberti*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Laon Battista Alberti. Firenze, 16-18 dicembre 2004*, a cura di R. Cardini – M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 301-37: 332-33).

fatta per «la canzone e l'ottava rima»,[4] sovente rivisitati, forse «troppi per un'autentica vocazione di poeta»:[5] sei sonetti (I-V, [XIX]), di cui uno ritornellato, al Burchiello (I, con distico di chiusa a rima nuova e baciata FF),[6] e uno caudato ([II], di schema, ortodosso e comico, ABBA ABBA CDC DCD dEE),[7] invariabilmente, nessuno escluso, a rima incrociata ABBA ABBA (sopra tutte in voga) nelle quartine, mutevoli invece nelle terzine secondo gli schemi più diffusi («già un segno di non comune estrosità»):[8] a rima replicata CDE CDE (I), alterna CDC DCD ([II], IV), invertita CDE EDC (III), ovvero di tipo CDE DCE (V); un madrigale (VI) assimilabile alla terzina lirica, dalla quale (schema ABC CAB BCA (ac)B su tre parole-rima) si differenzia per l'uso, tipicamente albertiano, del settenario al centro di ciascun terzetto, per il distico di chiusa in luogo del congedo monostico e per la *retrogradatio* diretta anziché *cruciata* (schema AbC BcA CaB (a)BC);[9] cinque sestine (VIII-XII), con le quali si identificano le *cantiones* menzionate nella *Vita* («Scripsitque […] versu elegias eglogasque atque cantiones»),[10] tutte di

[4] Alberti, *Rime e versioni*, p. XI (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. XVI). L'ordinamento metrico dei testi, a cui ottempera, pur diversamente, anche Folena (cfr. Alberti, *Rime amorose e morali*, p. 75), è giustificato in Gorni, *Esame di coscienza*, pp. 185-86.

[5] E. Pasquini, *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in *Convegno internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti (Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 305-68 (poi con il titolo *Gli esperimenti di Leon Battista Alberti*, in Id., *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre- Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 245-329): 318 (detto dei generi).

[6] Schema rispettato nel responsivo, ma che non ricorre altre volte in Burchiello.

[7] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 8 (Id., Alberti, *Rime / Poèmes*, p. 9); P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002[4] (1ª ed. 1991), pp. 285-86. È difatti la tipologia predominante in Burchiello, cfr. *I sonetti del Burchiello*. Edizione critica, p. 257.

[8] Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 319.

[9] Cfr. S. Carrai, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti*, «Interpres», 5 (1983-84), pp. 34-45 (poi in Id., *I Precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 17-26), al quale si deve anche il riconoscimento della struttura dialogica del testo.

[10] Cfr. Gorni, *Nuove rime*, pp. 225-26 (la citazione è tratta da R. Fubini – A. Menci Gallorini, *L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione*, «Rinascimento», 12, 1972, pp. 21-78: 70.9-11). Tuttavia non si esclude che canzoni d'altra forma siano andate disperse.

congedo diverso e, salvo quello (a)B(c)D(e)F di VIII, eterodosso (IX: (e)A(d)B(f)C, X: (d)A(b)C(f)E, XI: [c]A(b)D(e)F, XII: (a)B(cd)FE),[11] talvolta irrispettose dell'abituale bisillabismo dei rimanti (*alberga* X, *sospecto* e *amore* XI, *parole* XII; del pari non sono parole-rima dantesche o petrarchesche *barca* VIII, *faggi* X, *riso*, *fede*, *sdegno* e *crucci* XI, *nodo* e *guerra* XII), che, con nuova infrazione, figurano anche all'interno del verso (*porto* VIII 24, *ciel* IX 17, *sospecti* e *sdegni* XI 29);[12] quattro elegie,

[11] Sul modello di Cino Rinuccini (*Quando nel primo grado il chiaro sole*, in Id., *Rime*, edizione critica a cura di G. Balbi, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 138-40) e di Giovanni Gherardi da Prato (*Per volermi ritrar, ragion di fiamma*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, I-II, Roma, Bulzoni, 1973-1975, I, pp. 645-46), cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 38 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 57); F. Bausi – M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 2004[5] (1ª ed. 1993), p. 84.

[12] Cfr. Gorni, *Nuove rime*, pp. 228-31; Alberti, *Rime e versioni*, pp. 23, 27, 31, 35, 38 (Id., *Rime / Poèmes*, pp. 33, 39, 45, 51, 56-57). Al trisillabismo rimico dell'Alberti accenna Beltrami, *La metrica*, p. 266. Sulla ripresa nel verso della parola-rima (caratteristica della sestina tardo-gotica, cfr. G. Tanturli, *Note alle rime dell'Alberti*, «Metrica», 2, 1981, pp. 103-21: 116-17) ed altre affinità con le sestine di Giusto de' Conti (specie nella corruzione del genere con tessere d'altra provenienza) si diffonde B. Bartolomeo, *Le forme metriche della 'Bella Mano' di Giusto de' Conti*, «Interpres», 12 (1992), pp. 7-56: 21-28. Riguardo all'affermazione del metro, che, dopo scarse prove di tre-quattrocentisti, fra i quali due Alberti, Antonio (*Fra l'Ariete e 'l Tauro è giunto il giorno*, in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969, pp. 523-24), e Cecchino (su cui cfr. A. Comboni, *Rarità metriche nelle antologie di Felice Feliciano*, «Studi di filologia italiana», 52, 1994, pp. 65-92: 73-92; la sestina, eccezionalmente responsiva, *L'acerba, grave et affannosa vita*, composta prima del 1426, è pubblicata alle pp. 79-80), fu largamente promosso nella prima metà del secolo anche da Domizio Brocardo, Giusto de' Conti (autori rispettivamente di cinque e quattro sestine, di cui una dubbia, cfr. I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006, p. 91) ed Angelo Galli (che con sei sestine toglie all'Alberti la palma della prolificità fra Petrarca e Lorenzo de' Medici), si vedano G. Gorni, *Atto di nascita d'un genere letterario: l'autografo dell'elegia «Mirzia»*, «Studi di filologia italiana», 30 (1972), pp. 251-73: 260; M. Santagata, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, «Rivista di letteratura italiana», 2 (1984), pp. 53-106: 90-91 (poi con il titolo *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, in M. Santagata – S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 43-95: 80-81); A. Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriques du Moyen âge et de la Renaissance*, textes édités et présentés par D. Billy, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999, pp. 71-83.

di cui le maggiori (XIII e XIV) in terzine: se in *Mirtia* il capitolo ternario è «scandito in sei 'parti' d'ineguale estensione» (vv. 1-15, 16-33, 34-72, 73-123, 124-138, 139-159) «da una terzina-ritornello con settenario al centro, sempre variata»[13] e chiuso secondo lo schema XYX YZY ZYZ, anziché dalla 'dantesca' coppia rimica XYX YZY Z,[14] con una terzina endecasillabica che inverte all'esterno i rimanti del *refrain* (in luogo di *canti* : *pianti* si hanno, chiasticamente, *pianti*: *canti*), *Agilitta* incentra solo tre volte il settenario nella terzina, ai vv. 151-153 e 172-174, con le stesse parole-rima esterne (*lamento* : *tormento*),[15] e ai vv. 175-177, seguiti dal tradizionale verso di chiusa secondo lo schema XyX YzY Z; un'altra, *minor* (VII), in forma di ballata mezzana di endecasillabi e set-

[13] Alberti, *Rime e versioni*, p. 44 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 182). Analogo ritornello, a imitazione del distico elegiaco – alla definizione del genere, addotta da Gorni, di Hor. *Epist.* II 3 (*Ars poet.*), 75 «Versibus impariter iunctis querimonia primum», si può avvicinare anche Antonii Panhormitae *Hermaphroditus*, a cura di D. Coppini, Roma, Bulzoni, 1990, I 10, 8: «imparibus constat nostra Camena modis» –, distingue il polimetro *La notte torna, et l'aria e il ciel si annera*, vv. 79-81, 100-102 (in Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, prima edizione completa a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1918, II, pp. 25-30; con le correzioni di L. Quaquarelli, *Per l'edizione critica della* Bella mano *di Giusto de' Conti*, «Studi e problemi di critica testuale», 38, 1989, pp. 11-43, e nuovi emendamenti in appendice a F. Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica e commento a cura di S. Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995, pp. 71-77; con commento in *Poeti regionali e di corte*, a cura di P. Orvieto, in *Antologia della poesia italiana*. *II. Quattrocento-Settecento*, diretta da C. Segre – C. Ossola, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 336-402 e 1445-51: 351-57; in edizione critica provvisoria presso I. Pantani, *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 1-55, poi sintetizzato in Id., *L'amoroso messer Giusto*, pp. 111-144), e soprattutto il capitolo ternario *Udite, monti alpestri, li miei versi*, vv. 1-3, 25-27, 67-69, 97-99, 121-123 (in Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, II, pp. 13-17), con il quale la *Mirtia* è in rapporto amebeo (cfr. Gorni, *Atto di nascita*, pp. 260-62; Alberti, *Rime e versioni*, pp. 42-43; Id., *Rime / Poèmes*, pp. 64-65). D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, «Metrica», 2 (1981), pp. 61-80: 69-70, e Pantani, *L'amoroso messer Giusto*, pp. 93, 117, ne accostano la terzina ritornante all'intercalare di Verg. *Ecl.* VIII (cfr. anche Bausi – Martelli, *La metrica italiana*, p. 127). Per altre considerazioni cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, pp. 319-320; Tanturli, *Note alle rime*, pp. 112-113; Bartolomeo, *Le forme metriche*, pp. 44-47; Arzocchi, *Egloghe*, pp. XXXVII-XLI.

[14] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 43; Beltrami, *La metrica italiana*, p. 319.

[15] Cfr. De Robertis, *L'ecloga volgare*, pp. 70-71.

tenari (schema XyX ABBA CyC),[16] dalla volta atipica, poiché, a differenza anche della ballata inframessa nel *Corymbus*, non solo manca della *concatenatio* con la seconda mutazione, ma soprattutto non condivide l'ultima rima con la ripresa,[17] e una, «dialogata»[18] (XVI), in veste polimetrica (il *Corymbus* consta di tre interventi: il primo e il terzo, di Battista, in forma di cinque terzine incatenate ciascuno, il secondo, pronunciato da Corimbo, in forma di ballata grande pluristrofica di endecasillabi e settenari con ripresa XYyX e quattro stanze di schema ab ab bCcX; le tre sezioni sono saldate dalla rima: il verso centrale dell'ultima terzina del primo ternario, altrimenti irrelato come nel secondo, rima con i versi esterni della ripresa della ballata, il penultimo della ballata rima con la coppia che apre il secondo ternario);[19] un'ecloga (XV) in terzine (le prime due introduttive al dialogo tra Floro e Tyrsis, con con-

[16] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, pp. 21-22 (Id., *Rime / Poèmes*, pp. 29, 176); G. Tanturli, *Note alle rime dell'Alberti*, «Metrica», 2 (1981), pp. 103-21: 115-16. Bausi – Martelli, *La metrica italiana*, pp. 126-127, la considerano piuttosto un madrigale, di schema AbA CDDC EbE.

[17] Anomalia, questa, rintracciata in ballate, fra gli altri, di Niccolò Soldanieri, Cino Rinuccini, Giusto de' Conti e Niccolò Tinucci da G. Gorni, *Note sulla ballata*, «Metrica», 1 (1978), pp. 219-224: 222-224 (poi con il titolo *Altre ballate, dal Boccaccio al Boiardo*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 243-9: 247-249), e da G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV. *Atti del 3° Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia*, edizione curata da A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 107-47: 124, 145-46 nn. 49-51. Sull'argomento si vedano anche Bartolomeo, *Le forme metriche*, pp. 38-40; Rinuccini, *Rime*, p. 169; L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. LXII-LXV, 288-289; E. Pasquinucci, *La poesia musicale di Niccolò Soldanieri*, «Studi di filologia italiana», 65 (2007), pp. 65-193: 71-72.

[18] Alberti, *Rime e versioni*, p. 70 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 104), definizione sottoscritta da Tanturli, *Note alle rime*, pp. 114-115. A questo proposito si vedano anche le considerazioni esposte in Arzocchi, *Egloghe*, p. XXXV.

[19] La funzione collante della rima è condivisa da *La notte torna, et l'aria e il ciel si annera* di Giusto de' Conti, «*satura* metrica» (De Robertis, *L'ecloga volgare*, p. 69, il quale alla n. 21 ne ricostruisce lo schema) che, oltre a frottole e stanze di canzone, ingloba terzine in apertura e chiusura alla stregua del *Corymbus*, cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 70 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 104).

gedo di schema XYX YZZY in voce dei Phauni);[20] una frottola (XVII) in versi di varia misura appaiati dalla rima baciata e chiusi da uno stico irrelato, ed esametri quantitativi (XVIII), a cui si accodano le versioni poetiche in endecasillabi sciolti (1-9).[21]

Ma accanto alla «predilezione del prototipo e dell'esemplare unico»,[22] del polimorfismo e sperimentalismo strutturale, come scrive Mario Martelli, «il motivo caratterizzante la più grande poesia albertiana», ossia la sua «teatralità», vale a dire la sua «capacità […] a mostrarcisi mascherato e personato, e a nascondercisi in cento facce», lo «si coglie anche – e forse, non proprio secondariamente – nella continua, inquietante, multiforme ambiguità del testo poetico, così dal punto di vista metrico quanto da quello logico: non sempre (o non sarebbe, piuttosto da dire 'non spesso'?) siamo in grado di decidere come si debba leggere un verso, offrendosene al lettore più scansioni, ammissibili tutte e pienamente legittime […]».[23] Oggetto del presente studio sarà dunque, lasciata da canto la metrica barbara degli esametri certatorî[24] e quella 'libera' di *Venite in danza, o gente amorosa*, la prosodia 'tradizionale' delle *Rime* albertiane, nel tentativo di ridurre, inventariandone i caratteri, il numero delle aporie.[25]

[20] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 65 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 191); Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 320.

[21] Sui quali cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 111 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 158); Tanturli, *Note alle rime*, pp. 119-20; allato a Ponte, recensione, p. 539; L.B. Alberti, *Profugiorum ab erumna libri*, a cura di G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988, pp. 66, 103, in cui per *Vers*. II, VII e IX si propone piuttosto la qualifica di prosa ritmica. Fra i non molti precedenti si ricordi almeno la «Cantione senza alchuno ordine di rima» (119 endecasillabi sciolti) di Cecchino Alberti *Consone rime omai çerchar non voglio*, pubblicata da Comboni, *Rarità metriche*, pp. 88-92.

[22] Alberti, *Rime e versioni*, p. X (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. XVI).

[23] M. Martelli, *La lingua poetica di Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura. Atti del convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994)*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 79-105: 81-82.

[24] Per la quale si vedano soprattutto M. Geymonat, *Osservazioni sui primi tentativi di metrica quantitativa italiana*, «Giornale storico della letteratura italiana», 143 (1966), pp. 378-89; *De vera amicitia*, pp. 345-51, 383-85.

[25] L'analisi si ispira ai principî ampiamente illustrati e discussi in A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993; così pure la segnaletica grafica dei fatti prosodici.

1. *Iato, dieresi, sineresi*

1.1 Muovendo dai nessi vocalici ascendenti, nel caso di *a*/*e*/*o* + vocale tonica, l'Alberti osserva lo iato, naturale nella lingua e nel verso, ess.: «Costì non può Cupidoˆe sue *saette*» (XIV 10), «l'arme che col soffrir molto l'*aita*!» (XVI 33), «O più, più volte *beato* colui» (XIII 28), «diànciˆa più lietiˆe più *soavi* canti» (XIII 159), come, nel caso di *u* + vocale tonica, in «Eˇio, che 'l provo troppo *mansueto*» (XIV 106) e «*aminuir* l'ardore» (setten. XVI 21; superflui i due puntini apposti da Grayson:[26] *-üir*); il segno di dieresi sarebbe semmai opportuno in «bello, prudente, *virtuoso*, onesto» (XVI 2) (*virtüoso, ˆonesto*).

Più problematico è il caso di *i* + vocale tonica, in cui «lo iato è in linea di principio (cioè a meno di sineresi) obbligatorio anche in poesia là dove c'è iato nella lingua»:[27] se, contro il suo originario trisillabismo, è sineretico *niuno* («non sapev'io che *niuna*» setten. XVI 46, «che più *niun* tosco gli potea noiare» *Vers.* II 3),[28] accanto a un pacifico *disiando*, in «ognor con meno speme *disïando*» (XV 63) col di per sé pleonastico ma invalso *tréma* di Folena, Pasquini[29] e Gorni, è incerto il sillabismo di *trionfa* in «Amore spiatato, *trïompha*, godi» (XIII 53) «verso scazonte per l'accento di 5ª (e cfr. 143 e 158),[30] se non si consideri *spiatato* quadrisillabo (cfr. 112) e *trionfa* bisillabo»[31] secondo la scansione di Grayson e Pasquini.[32] A conti fatti, la dieresi in *spïatato* (si veda

[26] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 355 n. 111.

[27] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 211.

[28] Come ad es. in Francesco d'Altobianco Alberti, *Rime*, I 223, XII 1, XVIII 13, XXIII 17, XLVIII 13, ecc., e ne *I sonetti del Burchiello*, LXIX 16: «non mangio cosa che *niun* pro mi faccia», XC 6: «che *niun* per povertà fu mai riscosso», CLV 11: «e non c'è *niun* che non sie concio a rete». Il nesso risulta invece bisillabo ad es. in Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, CCVII 38: «*niun* conforto mi è rimasto in terra», in Roselli, *Il Canzoniere Riccardiano*, VIII 5: «*Nïun* soccorso al mio scampo non resta», XLIX 2: «che inanzi a te *nïun* possi scampare», e ne *I sonetti del Burchiello*, LXXX 12: «*Niuna* buona donna vedeˆoˇode», CXX (*Messer Rosello al Burchiello essendo in Siena*) 17: «sanza fallo *niun* sarai salvato».

[29] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[30] Tale anche per Beltrami, *La metrica*, p. 188.

[31] Alberti, *Rime e versioni*, p. 46 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 184).

[32] In Alberti, *Rime*, p. 6, si stampa infatti «Amore spïatato, trionfa, godi», convalidato da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26. Folena, sulla scorta del

appunto 112 «Ah dura, *spïatata* Mirtia, core» con identici attacco giambico e collocazione della parola;[33] per *pietà* e derivati altrove sempre sineretici cfr. § 1.3) e la sineresi in *triompha*, forse nemmeno estranea al toscano settentrionalizzato dell'Alberti, sembrano convincere di più, benché lo iato comune a Dante e Petrarca sia confortato da un sicuro *tri-umpha* nella stessa sede (ma nel diverso contesto della sestina: «Ancora^il nome suo *trïumpha*^in vita» IX 25): il verso, così incardinato su di un canonico accento di 6ª, avrebbe tra l'altro un'espressiva impennata, prima rallentando sull'inumana qualifica di Amore (come di Mirzia al v. 112) e subito accelerando sullo sprezzo imperativale.

Anche negli altri casi di *i* + vocale tonica, nei quali la dieresi, autorizzata dal corrispettivo iato del latino, ha sempre goduto del favore dei rimatori antichi, il comportamento prosodico dell'Alberti non è univoco. Accanto a *quïete* («nostra *quïete*!^Aimè,ˇaimè, qual morte» XIV 17) e *quïeto* («che già suo^ingegno sempre fu *quïeto*» XIV 104; *om.* Grayson) come da tradizione (il bisillabo *queto* è attestato nella frottola, XVII 537), e *avernïese* 'del Vernio',[34] con suffisso *-iese* da -iense(m) («Corimbo, giovinetto^*avernïese*» XVI 1), non è dieretizzato *confusion* («che *confusion* non teme^o tempo^oscuro» [II] 4). E oscillante è anche il suffisso *-ioso*: se presentano dieresi «siegua di^Amor la *glorïosa* corte» ([II] 3; *om.* Grayson), come sempre in Dante e Petrarca,[35] «Bellezze^*insidïose*^agli oc[c]hi mei!» (XIII 93; *om.* Grayson), che rispetto all'originario «Ah^*insidiose* bellezze^agli oc[c]hi mei»[36] rivocalizza la jod conformandosi al pentametro ovidiano «o facies oculis insidiosa meis»

Barberiniano Latino 4051 (cfr. Alberti, *Rime amorose e morali*, p. 75), che reca «amor spietata or trionfa ghodj», legge invece: «Amor spietato, ora trionfa, godi».

[33] La lezione primitiva era *Ah duraˇispiatata* (il Riccardiano 2608, c. 23r, reca infatti *ispiatata*, cfr. l'edizione diplomatica di *Mirtia* in Gorni, *Atto di nascita*, pp. 268-72: 271, poi in Alberti, *Rime e versioni*, pp. 149-54: 152).

[34] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 71 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 195); De Robertis, *L'ecloga volgare*, p. 71 n. 29; Tanturli, *Note alle rime*, p. 114. Ponte, recensione, p. 538, intende 'della Verna'; Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 355 n. 11, 'alverniate o campano'.

[35] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 222, 224.

[36] Nel Riccardiano 2608, c. 22v, l'Alberti espunge l'interiezione con la caratteristica sottolineatura e soprascrive a *insidiose* e *bellezze* le letterine *b* e *a* in segno d'inversione, cfr. Gorni, *Atto di nascita*, p. 270; Alberti, *Rime e versioni*, p. 152.

(*Epist.* XV 22) di cui è traduzione fedele,[37] «io *dubïosa* sempre stimo^el peggio» (XIV 35) a fronte di «e sì *dubbiosa*^errar la nostra barca» (VIII 8), in cui la dieresi non sarebbe ammissibile,[38] e «Non senza pioggia^e *furïosi* vènti» (XV 52), non sono dieretizzati né *copioso* («poi che per prora sì *copioso* gemi» I 4,[39] «seghi la doglia che *copiosa*^iscende» XIII 5), né *invidioso* («*Invidiosa* Fortuna» setten. XVI 44),[40] mentre le opinioni divergono riguardo a «uomo *furioso* palido^e tremare» (III 2), trascritto nel solo II IV 250 della Nazionale di Firenze da Giovanni Pigli. Pasquini e con lui Menichetti hanno proposto infatti di ritoccarlo in «uom *furïoso* palido^e tremare»,[41] restauro da Gorni ritenuto plausibile ma relegato

[37] Tessera rinvenuta da R. Cardini, *Lo scaffale elegiaco dell'Alberti. Properzio e la "rifondazione" albertiana dell'elegia*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006*, a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini – M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 175-81: 179 n. 28, poi, ampliato, con il titolo *La rifondazione albertiana dell'elegia. Smontaggio della* Deifira, in *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani*. *Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale del VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti. Arezzo 23-25 settembre 2004*, a cura di R. Cardini – M. Regoliosi, Polistampa, Firenze, 2007, pp. 305-56: 321 n. 35.

[38] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 194. A XIV 35 Folena stampa *dubbïosa*.

[39] Così anche nel *locus* parallelo di Francesco d'Altobianco Alberti, *Rime*, XCVI 26: «onde copioso geme» (rilevato da Decaria a p. 204), e ivi almeno a XXVI 11 e a CXLI 13. Inattestato in Dante e Petrarca, è variabile in Boccaccio, cfr. per es. *Filostrato*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964 (*Tutte le opere*, II, pp. 15-228), IV 162, 7: «delle quai tutte sei più *copïosa*» (*om.* Branca), *vs Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1967 (*Tutte le opere*, I, pp. 15-43), II 3 «di verdi^erbette^e di fiori *copiosa*» (sulla metrica della Terza Corona si veda ora A. Menichetti, *La prosodia del «Teseida»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, I-II, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 347-72, in particolare p. 355 per *-ioso*).

[40] Analogamente ad es. a G. Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, a cura di A. Balduino, Milano, Mondadori, 1974 (*Tutte le opere*, III, pp. 291-421), 353, 2: «ché la Fortuna, già fatta^*invidiosa*», *Morgante* (in L. Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1984[2]), XX 45, 1: «Ma la Fortuna, che^è troppo^*invidiosa*», L. de' Medici, *Canzoniere*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991, XXXV 25: «ma ria Fortuna,^al mio bene^*invidiosa*».

[41] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 350 n. 96; Menichetti, *Metrica italiana*, p. 301.

nella nota filologica delle sue edizioni,[42] perché a suo dire «la lingua e la grafia del Pigli sembrano» sì «improntare fortemente delle loro caratteristiche i testi copiati», fatto «imbarazzante nel caso di *unica*», ma «una normativa più cogente, nella nebbia delle dieresi quattrocentesche, non pare opportuna».[43] Tuttavia, se a *furïosi* di XV 52 sommiamo la scarsa attendibilità della *facies* linguistica restituita dal Pigli, che, come si evince dall'apparato, completa quasi tutte le parole tronche del sonetto,[44] e il fatto che *uomo* sia nelle altre occorrenze sempre apocopato,[45] sembra allora più economico optare per il latinismo metrico *furïoso*, per nulla stridente in un contesto fitto di citazioni classiche.[46]

[42] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 128; Id., *Rime / Poèmes*, p. XLII.

[43] Gorni, *Antichi editori*, p. 169 n. 44.

[44] Anche all'Alberti, «troppo negligente scrittore» (*Ecatonfilea*, in Alberti, *Opere volgari*, III 197.23), sfugge qualche completamento grafico. Se a XIII 56 «potrò io che *fuggir* mai chi m'isdegna?» espunge la vocale soprannumeraria (l'autografo Riccardiano 2608 scrive *fuggirẹ*), non fa altrettanto a XIII 11 «soffrite pene, o *sospir'* miei, spandete» (ms. *sospirị*), a XIII 96 «non ve' tu che t'è *biasmo* il mio martire?» (ms. *biasimo*), e a *Vers.* VI 4 «e non mi *recusar* perch'io sia nuovo» (dove il ms. II IV 38 della Nazionale di Firenze, che alla c. 106r reca nel margine inferiore la traduzione di pugno di Battista, ha *recusare*): a testo *sospirị*, *biasịmo* e *recusarẹ* in Alberti, *Rime e versioni*, cfr. Gorni, *Atto di nascita*, p. 266. Ma, come è noto, del pari ai copisti, nemmeno i poeti rispettano graficamente sincopi e apocopi sempre con il massimo rigore: caso analogo è ad es. quello di Lorenzo de' Medici, cfr. M. Martelli, *Un nuovo autografo laurenziano*, «Interpres», 5 (1983-1984), pp. 46-69: 47-48, T. Zanato, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico*, «Studi di filologia italiana», 44 (1986), pp. 69-207: 109, 157, 205-06, P. Viti, *Tre nuovi autografi laurenziani*, «Interpres», 14 (1994), pp. 152-62: 159-62 (sull'Alberti revisore del resto attenua il giudizio negativo R. Cardini, *Ortografia e consolazione in un* corpus *allestito da Leon Battista Alberti. Il codice Moreni 2 della Moreniana di Firenze*, Firenze, Olschki, 2008, pp. XVII-XVIII).

[45] Oltre all'autografo «Vidi salir servendo *uom* già dismesso» (XIII 145), tra l'altro in evidente correlazione con *Io vidi già seder nell'arme irato* (cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 352), si contano infatti: «Amor fa in *uom* mortal vivace il cuore» ([II] 12), «prima d'un occhio che d'un *uom* contenta?» (XV 68).

[46] Cfr. M. Martelli, *Nuove note sul* Momus *dell'Alberti*, «Interpres», 21 (2002), pp. 154-204: 174-80; L. Trenti, *Fortuna ed esegesi di alcuni sonetti albertiani*, in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale del VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti. Arezzo, 24-26 giugno 2004*, a cura di R. Cardini – M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 423-55.

Si registra variabilità anche per i verbi in *-iare* (e derivati) con *-io* atono, solitamente dieretici nel verso antico, se di tradizione dotta: presenta il bisillabismo del nesso *svariare* («in cui le rime fioche^e *svarïate*» I 6; *om.* Zaccarello),[47] è trisillabo *saziare*, che (da SATIARE) sarebbe dieretizzabile («E' mi giova *saciarla* di mie guai» XV 15); mentre oscilla *ingiuriare* (dal lat. tardo INIURIARE): dieretico in «e duolmi^*ingiurïar* chi non m'ha^offesa» (XIV 90; *om.* Grayson) e «sciocca, mai resto, mai, d'*ingiurïarlo*» (XIV 107; *om.* Grayson), ma non in «ma vinci,^Amor, che d'*ingiuriar* ti lodi!» (XIII 57); se è corretto *straziare* sineretico in quanto denominale da *strazio* («non ti penti *stratiar* chi^in te si fida?» XIII 95, «*Straziar* chi me^ama dà biasmoso vanto» XIV 63), sorprende *odiare* (su ODIUM) dieretico (mai in Dante e Petrarca):[48]

scoprendo^ed *odïando*^ogni sospecto (XI 11)[49]
a^*odïarti*,^ingrata Mirtia,^in cui (XIII 26)[50]
non però posso,^Archilago,^*odïarti* (XIV 89)[51]
anzi, me trista, che non so^*odïarlo*! (XIV 111).[52]

Tuttavia, come per *ingiuriare*, anche per *odiare* bisogna probabilmente ammettere una duplicità di trattamento, preferendo, per XIV 89, «non però posso,^Archilago,^odiarti» con dialefe d'eccezione in cesura (cfr. § 2.1), alla stregua di «Amor ti strugge,^Archilogo;^Amore» (XIV 113), e, per XIV 111, «anzi, me trista, che non *so*^*odiarlo*» con dialefe dopo vocale tonica (cfr. § 2.2; tra l'altro in rima, in un contesto tutto giocato su omofonie e parallelismi, sì con il v. 107 «sciocca, mai resto, mai, d'*ingiurïarlo*», ma anche con il v. 109 «Dovre' io sì, s'egli ama *me,*^*amarlo*»).

[47] Il segno di dieresi è però apposto nel sonetto riportato nell'*Appendice* di M. Zaccarello, *Ancora su Alberti e Burchiello. Sul testo e sull'esegesi della tenzone e di altri testi connessi*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, pp. 387-414: 412.

[48] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 218. Lo si riscontra per es. anche in M.M. Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti – C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, I III 36, 8: «Che già del tutto^Angelica^*odïava*».

[49] Con Folena; *odiando* Grayson.

[50] Con Grayson e Folena.

[51] Con Folena e Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26; *odiarti* Grayson.

[52] *odiarlo* Grayson e Folena.

Infine nel verso «di più *infurïar*». «Sì, certo, io infurio» (XIV 141), per il quale l'apposizione della dieresi da parte dell'editore (con Folena) porta con sé la dialefe *di più*ˇ*infurïar* e la sinalefe *certo,*ˆ*io*ˆ*infurio*, con accento di 6ª – in considerazione del fatto che, per la qualità delle vocali coinvolte, non è agevolissima la compressione in una sola sillaba metrica di *-oioi-*, che *infuriar* non è latinismo ma denominale da *furia*,[53] e soprattutto che a *più* in giuntura con una vocale atona in Alberti segue sempre sinalefe (cfr. § 2.2) – pare preferibile «di più*ˆ*infuriar». «Sì, certo,ˇ*io*ˇ*infurio*», con accento di 4ª, dialefe *certo,*ˇ*io* (segnalata già da Pasquini[54]), d'eccezione, è vero, ma comunissima in Alberti (cfr. § 2.1), e diesinalefe *io*ˇ*infurio* (cfr. § 2.5) analoga a quella di «Ma stolta, non veg[g]'io quant'*io*ˇ*i*niurio» (XIV 139), con il quale il v. 139 è in rima.

1.2. Venendo ai nessi vocalici discendenti, *Mea*, «ipocoristico di Bartolomea»,[55] è, con Gorni (che peraltro non vi usa mai i due puntini, come Grayson e Folena), sempre bisillabo («*Mëa* mia dolce, dai capei de l'oro» XV 19, «La *Mëa* con quei soi ditaggi belli» XV 46, «quando la *Mëa* tua non ti deleggi» XV 74), fuorché in «Va.ˇIoˇaspeto che la *Mea* ritorni» (XV 64), dove la dialefe *Io*ˇ*aspeto* (cfr. § 2.5) è senz'altro preferibile a *Io*ˆ*aspeto… Mëa*, con accenti di 3ª e 7ª. *(Id)dio* (*-ii*) figura in diesinalefe dinanzi a vocale sia atona: «Archilago,ˆo tu seiˇun *dio*ˇin terra!» (XIV 92), sia tonica (in pausa): «Oˆ*Iddio*,ˇaltri pur vede» (setten. XVI

[53] Il che, beninteso, non impedirà per es. Francesco Malecarni (in *Lirici toscani del Quattrocento*, II, pp. 21-34, in cui si fa uso del segno di dieresi solo a VIII 9), I 82: «e quella maladettaˆ*infurïata*», IV 1: «Per ingiuria d'amoreˆ*om furïato*» (il sonetto è accostato a *Io vidi* da Trenti, *Fortuna ed esegesi*, p. 438), VIII 9: «Veggio Marte con Goveˆ*infurïato*», Pulci, *Morgante*, X 18, 3: «ché lo vedienoˆ*infurïato*ˆe caldo», XI 12, 1: «Rinaldo, ch'era tuttoˆ*infurïato*», XXVII 24, 6: «Rinaldo gli risposeˆ*infurïato*», XXVII 251, 3: «come Corebo parveˆ*infurïato*», A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di M. Martelli, Alpignano, Tallone, 1979, I 87, 4: «e tigriˆ*infurïati*ˆa ferir vansi» (registrato da Menichetti, *Metrica italiana*, p. 225), Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, II xii 43, 4: «E cossì comeˆegliˆera,ˆ*infurïato*», III iii 10, 5: «Saltavaˆel cocodriloˆ*infurïato*», Filenio Gallo, *A Safira – Rime* (in *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura di M.A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973, pp. 218-342), CLX 5: «e tal ver me divenneˆ*infurïato*».

[54] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[55] Alberti, *Rime e versioni*, p. 65 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 191).

58), o consillabato: «non val contra l'*iddii* l'uman concetto» (XVI 68), «quando gl'*idii*, quali certo ti superano» (*Vers.* VII 2).[56]

Quanto a *-ea* dell'imperfetto, a fronte di sei casi di monosillabismo (IX 8, 14, 28; XIV 6, 7; *Vers.* II 3),[57] risultano quattro dieresi d'eccezione («relativamente frequente almeno fino al Cinquecento»):[58] per il verso «Io *fingëa* cagion', i' l'arestava» (XIII 43)[59] Martelli suggerisce anche la lettura «ïo fingea cagion, i' l'arestava»,[60] senza osservare però che la desinenza bisillabica è echeggiata nel verso successivo: «i' mi *godëa* di suo pene:ˇio» (XIII 44);[61] per il verso «doveˆio *solea*ˇonora[re] mia donna» (IX 20) ripropongo la soluzione di Grayson (e Folena) di mettere a testo *onorar* recato dal Magliabechiano VII 1145, per la preferenza accordata dall'Alberti all'infinito apocopato[62] (di contro a *honora* dell'altro manoscritto, il Casanatense 601, su cui entrambi gli editori fondano il testo critico), optando per una dieresi in cesura seguita da dialefe: «doveˆio *solëa*ˇonorar mia donna», più opportunamente di «soleaˇonorar mïa donna» (oltretutto sempre *mia donna*, in clausola, in IX: vv. 3, 13, 28 *mie d.*); in «Spesso "Infelice" *dicea* "chi inciampa» (XVI 7; *diceva* Grayson, *dicia* Folena), tra le due alternative prospettate da Gorni «*dicea* trisillabo, o dialefe dopo *chi*»,[63] deciderei

[56] Se non è da leggere *idïi, qual'* con dieresi d'eccezione in cesura e pausa sintattica (*quali* è del resto altrove sempre apocopato: «che sian le doglie *qual'* soffran gli amanti» XIII 14, con identico profilo ritmico, XV 35, XVI 14).

[57] A cui aggiungere la sineretica desinenza verbale seguita da enclitica di «o pensier dur, oˆalcun *premea*mi sdegno» (XI 26).

[58] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 249.

[59] La dieresi è segnalata anche da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26; *fingea cagioni* Grayson e Folena.

[60] Cfr. Martelli, *La lingua poetica*, p. 82 n. 9.

[61] La dieresi è segnalata anche da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26; *om.* Grayson, *godeva* Folena.

[62] Dinanzi a consonante si registra soltanto una forma intera sicura: «a *seguire* la suaˇincerta fede» (XIII 65), che rielabora il precedente «a *seguir* la sua falsaˆeˆincerta fede» (cfr. Gorni, *Atto di nascita*, p. 270; Alberti, *Rime e versioni*, p. 151); per XIV 66 infatti vedi oltre. Siffatto troncamento è del resto obbligatorio in Petrarca, cfr. F. Brugnolo, *L'apocope poetica prima e dopo Petrarca*, in *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei* Rerum vulgarium fragmenta, a cura di G. Desideri, A. Landolfi, S. Marinetti, Roma, Viella, 2004 (= «Critica del testo», VI/1, 2003), pp. 499-514: 501.

[63] Alberti, *Rime e versioni*, p. 71 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 195).

per *dicëa*, anche considerato che *chi* atono in giuntura con una vocale atona fa sempre sinalefe.[64] Il bisillabismo del nesso si ripresenta anche in diesinalefe, a conferma della sostanziale ambivalenza di scansione: «Io mi *godea*ˇaver pensier' mie scarchi» (XIII 37), «*avea*ˇin sé soffrir fiammeˆamorose» (XIV 5).

Quanto al condizionale, per *-ei* si registra, a fronte del prevalente monosillabismo (cfr. *vorrei* XIV 55, 85; XVI 14), diesinalefe in «Non *direi*ˇa te no. Diciàn. Cantate» (XV 37); con *-ia*, allato a *staria* sinalefico a XV 32, in «Chi ti amaria te, che sempre aspreggi?» (XV 76; *amaria, te che* Grayson e Folena), in assenza di indicazioni sia a testo sia in nota, rilevo la dieresi d'eccezione su *amarïa* sotto accento portante di 4ª, con sinalefe "onomatopeica" *sempreˆaspreggi*.

Per *-ai* del passato remoto si registrano alcune normali diesinalefi in giuntura con vocale atona: «Quandoˆ*adorai*ˇil lauro» (setten. VI 8), «però *fidai*ˇaˇun lustrar mia barca» (VIII 27), «Ioˇ*andai*ˇa legarmi» (setten. XVI 42).

Fia (*-e*) è monosillabo (XV 39, [XIX] 13 in sinalefe) o naturalmente diesinalefico in pausa: «Che *fia*,ˇAmor, di me,ˇor che m'haiˆisvolto?» (XIII 52). Sineretici sono *sia* (V 1 congetturale; XII 33, 34 in sinalefe; XIV 77, *Vers*. VI 4), *sie* (XII 28; XIV 156), e *sian* (XIII 14, 136), *sien(o)* (X 31; XII 27; XIII 136; XVI 71). Nel verso «*Sia* quell'ora adunque maladetta» (XIV 79), delle due letture giudicate possibili da Martelli,[65] dialefe dopo *ora* o *sïa* bisillabo, sceglierei pertanto la prima (cfr. «umiltat*e*ˇ*o*ver pietateˆalberga» X 34 e «Viv*i*ˇ*a*dunqueˇin pianto^e lamento» XIV 151): il bisillabismo, esclusi i casi di diesinalefe («corpo che·*ssia*ˇomai di vita privo» I 10; «quantoˇe' *sia*ˇa·tte sola suggetto?» VII 5; «Ed i' mi *sia*:ˇio pur gli do tristezza» XIV 135), compare solo davanti a *s* più consonante: «soffrì mai *sïe sci*olto» (setten. XVI 48, con puntini omessi dall'editore), che tuttavia lo studioso così commenta: «[…] (come d'altronde correttamente fa il Gorni) mi astengo dal segnare la dieresi che sanerebbe l'ipometria del v. 48, perché nes-

[64] Cfr. «sforza ch*i*ˆ*i*l fugge,ˆe ch*i*ˆ*i*l segue nutrisce» (V 12), «e scolorito ch*i*ˆ*a*ncor amaˆil lauro» (VI 6), «e sentoˆe veggo di ch*i*ˆ*è* privo il mondo» (IX 34), «Veggo nel mondo ch*i*ˆ*è* nascostoˆin cielo» (IX 37), «ch*i*ˆ*i*n dolce libertà sua vita regge!» (XIII 21), «non ti penti stratiar ch*i*ˆ*i*n te si fida?» (XIII 95).

[65] Cfr. Martelli, *La lingua poetica*, p. 82 n. 9.

suno potrebbe decidere se far bisillabo *mai* o *sie*, e leggere quindi: «soffrì maï sie sciolto» o «soffrì mai sïe sciolto». Il che può dare un'idea di quanto si verifica sul piano prosodico».[66] In realtà Gorni la decisione la prende, osservando in nota al v. 45 «anzi,ˇi' *fuï st*olto» (con virgola e puntini omessi dall'editore): «*fui*: bisillabo davanti a *s* complicata (*e cfr. 48*)».[67] La dieresi, dunque, nella stessa sede (privilegiata a tal fine nel componimento, si vedano *infra* i vv. 29 e 31), stabilisce tra i due versi in rima un ulteriore parallelismo.

Coi possessivi si ha talvolta la dieresi d'eccezione: ancora nel *Corymbus* davanti a *s* impura: «Felice chi da' *tuoï st*rali campa!» (XVI 9; bisillabismo che Gorni segnala in nota ma non graficamente a testo)[68] in chiasmo, marcato dalla decelerazione (vd. *infra* XIV 66), con *lacci tuoi* (sempre in 6ª sede) del verso precedente; o disposta simmetricamente in settenari associati dalla rima: «rallentar *mïa* doglia» (XVI 29; *ralentare mia* Folena) e «discoprir *mïe* voglia» (XVI 31; *discoprire mie* Folena); sotto accento portante di 4ª, in cesura e pausa sintattica: «quante le *mïe*, né quantoˆio gliˆaugurio» (XIV 137; *om.* gli editori; la sinalefe *quantoˆio* equivalente all'elisione *quant'io* del v. 139), che sembra echeggiare «Néˇancor son le *süe* pene tante» (XIV 136; *sono le sue* Gorni) con promozione di 6ª del possessivo e *sono* apocopato (come sempre, tranne che in *Vers*. VII 3), a sua volta ripreso nell'ultimo verso della terzina: «e *son le* prece di chiˇama sante» (XIV 138). Allo stesso modo il possessivo bisillabo sotto *ictus* di 6ª ricorre verosimilmente (cfr. § 3.4) nei vv. «Niera crudel, con *tüe* false viste!» (XV 42; *crudele, con tue* Gorni, ma cfr. XII, 6, 17; XVI 8 *crudel*, anche davanti a vocale: XIII 50), incorniciato da terzine simmetricamente dieretiche (vd. oltre i vv. 38, 44), «Aràˇil sol la *süa* luce spenta» (XV 70; *sole la sua* Gorni, ma cfr. VI 9, IX 39 *sol* di 4ª), e «Così più fiammeˆal *mïo* seno apporto!» (XIV 120; *mio* Gorni, che però propone in nota *mïo* come alternativa),[69] in

[66] Martelli, *La lingua poetica*, p. 99.

[67] Alberti, *Rime e versioni*, p. 73 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 196). Si veda anche la nota al v. 9.

[68] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 71 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 195); *felice sol chi da' tuoi strali* Grayson, *felice sol chi dal tuo strale* Folena.

[69] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 59 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 189). Anche Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26, vi ravvisa la dialefe *fiammeˇal*.

cui la distrazione del nesso sembra oltretutto rispondere alla diesinalefe del v. 118: «Anzi, me duol veder quant'*ïo*ˆ*ho*ˆel torto» (XIV 118, cfr. § 2.5). La dialefe d'eccezione (cfr. § 2.1), con Gorni, sembra invece preferibile in «Anzi,ˇil *mio* servir vòl ch'io mi fidi» (XIII 144),[70] e lo è senz'altro in «son laudeˆo pregioˇalle *tue* bellezze» (XIII 102), in rima con «Non agroppar, non argentar *tuo* trezze» (XIII 100). Altrove il possessivo è in diesinalefe: «né può morir, mentreˆha per *suo*ˇobiecto» ([II] 13), «a seguire la *sua*ˇincerta fede» (XIII 65), «con *mie*ˇingiurieˆe sdegnoˆa vendicarsi» (XIV 167), a fronte di «Io con *mie*ˆingiurie l'ho fatto sdegnoso» (XIV 103), sinalefe, in giuntura con vocale atona, che rappresenta la soluzione abituale (ess.: «candida *mia*ˆangiolettaˆin veste bruna"» VI 3, «Costui me pregia,ˆe sonoˆa·llui s*uo*ˆidio» XIV 49), anche quando, con il trittongo, sarebbe un po' faticosa (possibile in Petrarca, «nella *Commedia* non esiste»):[71] «che si fur tutti quei *tuoi*ˆ*a*ntiquiˆamici» (*Vers.* VI 5);[72] difatti si usa l'invariabile in «e per te sonoˆin me questi *mie*ˆardori» XIV 159, «che la dona non strazi gli *suo*ˆamanti» XV 33). Tonico e in pausa sospensiva: «quantoˆogni cruccio *tuo*ˆin te solaˇarda?» (XIV 74, cfr. § 2.3) *vs* «Piansi piùˇanniˆi *miei*ˇe gliˆaltrui crucci» (XI 22) e «quel fronte *tuo*,ˇoveˆe' superbo gaude» (XIII 84), talché per «qua' sieno de' pensier' *tuoi*ˆi più profondi» (XVI 71) di **6**ª-7ª, con promozione di *pensier*, anche in ragione del fatto che *sieno* (*sia-*) è sempre apocopato, sembra preferibile, con Grayson (*quai sien d'i* Folena), «qua' *sien* de' pensier *tuoi*ˇi più profondi», con stacco che rileva il partitivo in rimalmezzo di 6ª con *voi* del v. 72 (cfr. § 4.1). Seguito da

[70] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 50 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 186). Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 353 n. 108, si pronuncia a favore della dieresi d'eccezione, ma analoga dialefe (a fronte di «Anz*i*,ˆ*o*raˆèˆil tempoˆuscir di tanta guerra» XIV 94) è in «anz*i*,ˇ*i'* fuï stolto» (setten. XVI 45; e cfr. § 2.1).

[71] Beltrami, *La metrica italiana*, p. 176; beninteso, nelle edizioni: nei mss. la situazione può essere diversa.

[72] Grayson (cfr. Alberti, *Opere volgari*, I, p. 302.14) e Francesco Furlan (cfr. L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano – A. Tenenti. Nuova edizione a cura di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, p. 375, IV 1413) stampano invece «ché sì fur tutti i tuoi antiqui amici» con *facilior* diesinalefe *tuoi*ˇ*antiqui*, forse indotti alla cassatura dal riscontro con il modello di Mart. I 54, 5: «omnes hoc veteres tui fuerunt». Ad ogni modo *quei*, recato dall'autografo, sembra una sottolineatura esplicitante del traduttore.

tonica: «satia qui^in me *tuo*ˇarte^e man profana» (XIII 117), «poter, perdendo,^adoperar *sue*ˇarmi» (XVI 41), accanto a una «forte sinalefe»[73] in «Doma questo t*uo*^*a*nimo sbardellato» (*Vers*. VII 1) con accento portante di 5ª.

Io è a volte dieretico, come può trovarsi nella tradizione due-trecentesca. In pausa: «seˇ*ïo*, vinta,^arò poiˇa pentirmi» (XIV 98), laddove Gorni, che omette il segno (come Grayson e Folena), propende per una dialefe dopo *vinta*;[74] posposto e quindi tonico in cesura: «quanto son *ïo* po' che m'hai guatato» (XV 24; *om.* Grayson e Folena);[75] efficacemente rallentato, atono in prima sede: «*Ïo* posso provar fatiche^extreme» (XIII 118), «*Ïo* meschina pur seguo^aspreggiando» (XIV 31),[76] e probabilmente «sdegnar quel ch'*ïo* bramo^ed èmmi offerto» (XIV 66; *sdegnare quel ch'io* Gorni), con chiastica ripercussione (vd. *supra* XVI 9) sotto accento ribattuto nel successivo «Ma che? non rest'*io*^omaiˇessere^acerba» (XIV 67).[77] Numerosi i casi di diesinalefe (cfr. § 2.5).

Quanto ai pronomi o aggettivi in *-ui*, *cui*, per lo più monosillabo (I 6, 8, 13; III 11, 14) o in diesinalefe («non sente^el cor, in *cui*ˇamor s'incende?» XIV 18; «in *cui*ˇeran d'Amor le faci^incese» XVI 3), è dieretico in: «contra *cuï* non val veneno^o morte» ([II] 6; *om.* Grayson[78]); sempre bisillabo *altrui* (aggettivo: XI 22, 34; XIII 39 in sinalefe; XVI 26; pronome: XVI 23, 35), talché in «quel ch'in me soffro in altrui beffava» (XIII 45) difficilmente *altruï*, proposto dubitativamente da Gorni in nota come alternativa,[79] potrebbe farsi preferire a *soffroˇin* (cfr. § 2.1). Se *lui* è sempre monosillabo (V 8; XIII 78; XIV 49, 119 in sinalefe, 133; XV 45) o in diesinalefe («che *lui*ˇin pruova so sempre^a me piacque» XIV 165), per «Ma lui, ove se vede oltreggiato» (XIV 145), a

[73] Alberti, *Rime e versioni*, p. 114 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 208).

[74] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 58 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 189).

[75] La dieresi è segnalata anche da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[76] Il segno di dieresi compare solo in Alberti, *Rime / Poèmes*, p. 83.

[77] Per *sdegnar* (stampato anche da Folena, che segue il Barberiniano Latino 4051: il ms. reca *stegnar*), tra l'altro in corrispondenza con *Straziar* della terzina precedente (v. 63), v. n. 62.

[78] La dieresi è segnalata anche da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[79] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 46 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 184).

fronte di *lui,ˇove… vedeˇoltreggiato* prospettato dall'editore,[80] è da prendere almeno in considerazione *Ma luï,ˇove sé vedeˆoltreggiato*, con più efficace *mise en relief* davanti a pausa e accusativo tonico di 6ª;[81] *lei* presenta invece dieresi d'eccezione davanti a *s* impura (da Gorni segnalata in nota ma non graficamente a testo,[82] *om.* Grayson e Folena) in «di *leï*. *Sta*' qui doppo e vederai» (XV 11).

Circa i casi di *-i* da -s, accanto alla sinalefe con *i-* prostetica di «Che fia,ˇAmor, di me,ˇor che m'*hai*ˆisvolto?» (XIII 52), si hanno alcuni esempi di diesinalefe in pausa o sospensione: «Poi mi *dirai*ˇov'è l'aria sì cruda» (I 15), «Che *dirai*,ˇAgilitta,ˆadunque?". "Certo» (XIV 64), «S'ancora forse *dài*ˇa fartiˆamare» (*Vers.* VI 1), «Archilago,ˆo tu *sei*ˇun dioˇin terra!» (XIV 92). Quanto ad *(o)mai*, si registra diesinalefe dinanzi a vocale atona: «Non fu daˆalcun *mai*ˇonorata donna» (XII 7), «Finiamoˆadonqueˆ*omai*ˇe nostri pianti» (XIII 157), «Troppo felice se *mai*ˇalcun valse» (XIV 28), o tonica: «Ma che? non rest'ioˆ*omai*ˇessereˆacerba» (XIV 67). Significativo (mai in Dante e Petrarca) il bisillabismo di *noi* (o *nui*; monosillabo, sempre tonico, a III 13; IV 10; IX 27; XI 10, 15; XIV, 23,

[80] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 61 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 190).

[81] D'altro canto per il *se* proclitico, di marca settentrionale, in Alberti cfr. C. Grayson, *Appunti sulla lingua dell'Alberti*, «Lingua nostra», 16 (1955), pp. 105-10: 108 (poi in Id. *Studi su Leon Battista Alberti*, a cura di P. Claut, Firenze, Olschki, 1998, pp. 81-90: 87-88), P.V. Mengaldo, recensione ad Alberti, *Opere volgari*, I, «Giornale storico della letteratura italiana», 137 (1961), pp. 113-31: 128, L.B. Alberti, *La prima grammatica della lingua volgare. La grammatichetta vaticana: Cod. Vat. Reg. Lat. 1370*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1964, p. 67, P. Bongrani, *Nuovi contributi per la «Grammatica» di Leon Battista Alberti*, «Studi di filologia italiana», 40 (1982), pp. 65-106: 103, L.B. Alberti, *«Grammatichetta» e altri scritti sul volgare*, a cura di G. Patota, Roma, Salerno, 1996, p. 24. In «che·llume in lui di ragione mai vinse» (V 8), anche tenuto conto degli accenti di 4ª e 7ª (per cui cfr. § 3.2) e della rimalmezzo *lui*: *costui* (v. 5; cfr. § 4.1), non si ravvisa la necessità di emendare in *luï di ragion* (benché *lui* figuri in cesura e *ragione* sia apocopato nelle altre due occorrenze (autografe), tra l'altro nella stessa sede, vale a dire seguito in clausola da trisillabo piano: «Che dir cheˆisdegno né *ragion* mi mova» XIII 25, «E vo' sperar, benchéˆa *ragion* m'adiri» XIII 121), messo a testo senza puntini (oltre che da Folena) da Grayson, che dei quattro testimoni che tramandano il sonetto segue, «senza tentare la classificazione» (Alberti, *Rime e versioni*, p. 128, cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. XLII), il ms. Add. A 12 della Bodleian Library di Oxford.

[82] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 65 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 192).

25, 96, 169, 177; XVI 52 setten.), che, oltre a trovarsi in diesinalefe («onde,ˆoimè, spessoˆin *noi*ˇardeo sospecto» XI 24; «*Noi*ˇimprudenti ˇamboˆe duiˇerramo» XIV 160), occorre dilatato dalla dieresi d'eccezione: «*Noï* seguiamoˆe lacrimosi canti» (XIII 34; *om.* Folena) in prima sede, come in due occorrenze il pronome singolare, e anche, tonico, in cesura: «Misere *noï*, sole sfortunate» (XIV 13; *om.* Grayson e Folena),[83] emistichio replicato a distanza di una terzina ma con diesinalefe: «Misere *noi*!ˇE quanto maleˆoffende» (XIV 16); «silve, con *nuï*, fiereˆed umbre triste» (XV 38; *om.* Grayson e Folena), pronunciato da Floro ed echeggiato da Tyrsis (sempre al secondo verso di ciascuna battuta, *con nuï* «collocato nella stessa sede metrica»)[84] in «aure, con *nuï*, rivi, fronde, augelli» (XV 44; *om.* Grayson e Folena).[85]

Riguardo infine ai nessi interni di parola, *aere* è bisillabo, come sempre nella *Commedia* e nei *Rerum vulgarium fragmenta*: «in l'alma dov'el sta, fa l'*aere* puro» ([II] 8, clausola di *Purg*. XV 145[86]); ed è regolarmente bisillabo anche apocopato: «sempre fu l'*aër* bruna» (setten. VI 5; *om.* Grayson e Folena).

1.3. Venendo ai nessi vocalici atoni, l'Alberti osserva lo iato in «un piccol giroˆe *riavermi*ˆin porto» (VIII 26), a fronte per es. di *rannodar* XI 10, *ragravar* XIV 21, e in «Vidiˆio giàˇunda *ruinosa*ˆe fiera» (XV 55; pleonastico il segno di dieresi apposto da Gorni sulla *u*).

Sempre sineretici[87] *pietà* (XIII 27, 137, 146; XVI 61; [XIX] 12), *piatà* (XIII 114), *pietate* (X 34; XIII 94; XV 39; e il più incerto XIV 158 «ah, non ti vien *pietate*.ˇI' pur t'amo», cfr. § 2.1), *pietade* (XVI 26), come anche *pièta* («Lasso, che *pièta* ritrovarmi a scoglio!» VIII 13), e derivati: *pietoso* (XIII 13 *-i*), *piatoso* (XII 23 *-e*; XIII 86; XIV 105), e *(di)spiatato*: «comincioˆun'altra *dispiatata* guerra» (XII 20), «*spiatato*ˆAmore?ˇAh,

[83] La dieresi è segnalata anche da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[84] Martelli, *La lingua poetica*, p. 102.

[85] Si osserva che Gorni scrive *noï*, ma *nüi*. Per una norma sulla sede del segno cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 309-310.

[86] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 9 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 172).

[87] Come nella *Commedia* (se si esclude *Purg.* V 87: «con buona *pïetate*ˆaiutaˆil mio»), nel *Canzoniere* petrarchesco e nelle *Stanze* del Poliziano, cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 274-276.

quanto^è felice» (XIII 20; cfr. § 2.3), eccetto i già discussi «Amore *spïatato*, triompha, godi» (XIII 53) e «Ah dura, *spïatata* Mirtia, core» (XIII 112; cfr. § 1.1; *Mirtia* è sempre bisillabo, si veda XIII 26, 49, 106; o in diesinalefe: «d'Amore, di *Myrtia*,ˇe di me stesso?» XIII 143).

Quanto ai nessi finali, si ha normale consillabazione e dialefe dinanzi a vocale tonica in «mi mostra come^alle *cerulee*ˇonde» (X 23), diesinalefe in «ogni sua *gratïa*^a me stessa vieto» (XIV 108 con Pasquini, che ammette anche *gratia*ˇ*a*, scelto da Gorni),[88] «poi che tuo *furïa*^in chiˇama regna» (XIII 60; *furia*ˇ*in* Gorni),[89] dieresi d'eccezione in «Con *ambiguï* passi la Fortuna» (*Vers*. III 1; *-üi* a testo) e «*glorïa*, quando feci più^e più cose» (*Vers*. IX 4). Nel verso «quella finta *modestia*, cheˇ ostende» (XIII 85), con «forte dialefe dopo *che*» (benché «la lezione primitiva» fosse *portende*[90]), sarebbe anche possibile (preferibile?) scandire, con Folena, *modestïa, che^ostende*.[91]

2. *Sinalefe, dialefe*

2.1. Nel caso di vocale finale atona seguita da vocale iniziale atona, in cui «la sinalefe è di rigore», è abbastanza frequente, quasi esclusivamente nel settore elegiaco-bucolico, l'impiego della dialefe d'eccezione, che, pur praticata «nella poesia del Due e Trecento, già un po' meno nel

[88] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26; Alberti, *Rime e versioni*, p. 59 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 189).

[89] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 47 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 184), ma «l'effetto di dieresi riaffiora […] più chiaramente quando la vocale che segue è passibile di aferesi» (Menichetti, *Metrica italiana*, p. 290).

[90] Alberti, *Rime e versioni*, p. 48 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 185).

[91] In fin di verso, a XVI 36-40: «Ripenso, duolmi, spasimo, / e meco ne fo storia; / lodo,ˇ[i]spero, biasimo, / e riduco^a memoria / che pure^egli^è vittoria» Tanturli, *Note alle rime*, p. 115 (così anche S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, pp. 57-72: 72), valuta, forse non temerariamente, proparossitona non solo la rima *spasimo* : *biasimo*, ma anche quella *storïa* : *memorïa* : *vittorïa* (sarebbe il cosiddetto 'semisdrucciolo', sul quale cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 281-285), mentre De Robertis, *L'ecloga volgare*, p. 72, restringe il campo alla rima in *-asimo*, ritenendo che «anche la contigua in *-oria* p*ossa* valere per tale nel contesto di un'ecloga 'in sdruccioli', ma non in generale».

Quattrocento», rappresenta «una soluzione prosodica abbastanza rara».[92] Sovente la dialefe spezza il verso in cesura[93] (talora concomitante con una pausa sintattica forte), quinaria:

tener chi t'am*aˇi*n cotanti lai (VII 7)
dove^io *solëaˇ*onorar mia donna (IX 20)[94]
a viver sempr*eˇi*n doglie^eˇin pianti (XIII 18)
Gir come cerv*aˇa*ssetata^e stracca (XIII 40)
quel ch'in me soffr*oˇi*n altrui beffava (XIII 45)[95]
ed èmmi^in noi*aˇo*gni fronte^austera (XIII 47)
con mille^ingegn*iˇa*llettar gli amanti (XIII 71)
son laude^o pregi*oˇa*lle tue bellezze (XIII 102)[96]
serviam sperand*o*,ˇ*i*nfelici^amanti (XIII 155)[97]
da molti chiest*aˇe* da molti^amata (XIV 3)
non so qual mort*eˇio* non mi^eleggessi» (XIV 72)
non però poss*o*,ˇ*A*rchilago,^odiarti (XIV 89)[98]
Amor ti strugg*e*,ˇ*A*rchilogo;^Amore (XIV 113)[99]
sì,ˇe più d'un*o*,ˇ*e* begli sì bene (XIV 128)
Agilitta,^Agilitt*a*,ˇ*e* dove^ène (XIV 130)[100]
Viviˇadunqu*eˇi*n pianto^e lamento (XIV 151)[101]
Oimè, che sdegn*oˇe*d amor mi gitta (XIV 154)

[92] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 347.

[93] Le dialefi elencate sono state segnalate in nota da Gorni in entrambe le sue edizioni, tranne quelle di XIV 62, indicata da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26 (che registra anche quelle di VII 7; XIV 3, 128, 141, 145, 151, 154; XV 78), e XIV 72, 130, a cui vanno aggiunte le nuove proposte di IX 20, XIV 89, XV 82 (rispetto a Pasquini e Gorni), e XIV 113 (rispetto a Pasquini).

[94] Cfr. § 1.2.

[95] Cfr. § 1.2.

[96] Cfr. § 1.2.

[97] Cui verosimilmente aggiungere XIII 158, cfr. § 3.3.

[98] Cfr. § 1.1.

[99] A differenza di Pasquini che la pone dopo *Archilogo*.

[100] Non segnalata. Preferibile a *-tta^e dove^ène* perché in rima sia con 128 (*uno,ˇe*) sia con 132 «Qual tuˇaccusi^in altri,^in te *dov'ène*?».

[101] La dialefe è doppia, v. oltre. Teoricamente possibile, con polisindeto caro all'Alberti (cfr. V 9, XI 23, XV 78, ecc.), *adunqu'eˇin* (ma il verso è richiamato da XIV 172 «Finiamo^adunque^ogni cruccio^e lamento», cfr. § 3.2), così come a XIII 18 *sempr'eˇin doglie^eˇin* (ma cfr. XIV 61: «S'i' fo ch'e' vive per me^in doglie^e pianto»).

Dura,ˆostinat*a*ˇ*è* chi non amassi (XV 58)[102]
prieggiaˆAmor liet*i*ˇ*e* risiˆe moteggi (XV 78)
O giovanet*i*,ˇ*i*n amar pocoˆusi! (XV 82);[103]

meno frequentemente settenaria (in *Agilitta*):

cheˇutil me ne vien*e*,ˇ*o* qual merto? (XIV 62)
di piùˆinfuriar». «Sì, cert*o*,ˇ*io*ˇinfurio (XIV 141)[104]
Ma lui,ˇove se ved*e*ˇ*o*ltreggiato (XIV 145)[105]
ah, non ti vien pietat*e*.ˇ*I'* pur t'amo (XIV 158);[106]

o senaria: «di tigre, di g[h]iacci*o*:ˇ*o*ˇinumana» (XIII 113, vd. *infra* e § 3.3). In questo quadro, a buon diritto Tanturli sostiene come nel verso «sol poi dolermi e pentirmi ne fructa» (XIV 87; *vi frutta* Grayson, *mi frutta* Folena), «se, com'è giusto, si prende a base l'autorevolissimo F[1]» (ms. II IV 38 della Nazionale di Firenze), non sia necessaria la congettura *ne* sulla lezione (*pentirminj*) del collaterale Magliabechiano VI 200, che, «trascritto dal Feliciano in una veste linguistica non sempre attendibile, attesta una redazione dell'elegia probabilmente interpolata»,[107] «tanto più che la dialefe dopo *dolermi* permette di evitare l'ipometria».[108]

Altre volte lo stacco cade più decentrato, anche coincidendo con una pausa:[109]

iniusta, crudel, ingrat*a*.ˇ*O* stolto (XIII 50)[110]
Anz*i*,ˇ*i*l mio servir vòl ch'io mi fidi (XIII 144)[111]

[102] In bocca a Tyrsis, cui fa eco Floro con «Duro,ˆostinato chi pur consumando» (XV 61).
[103] Cfr. § 2.3.
[104] Cfr. § 1.1.
[105] Cfr. però § 1.2.
[106] Cfr. § 1.3.
[107] Alberti, *Rime e versioni*, p. 138.
[108] Tanturli, *Note alle rime*, p. 114 n. 34.
[109] Tutte segnalate da Gorni tranne quella di XVI 45.
[110] È infatti «inammissibile *iniusta* quadrisillabo» (Alberti, *Rime e versioni*, p. 46, cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 184; si veda Menichetti, *Metrica italiana*, p. 194), che invece è lettura (*inïusta*) di Grayson e Folena. Per l'accento di 5ª cfr. § 3.3.
[111] Cfr. § 1.2.

quanto te^am*o*,ˇ*A*rchilago, mi duole (XIV 56)[112]
anche^io^amo,^anci^ard*o*,ˇ*i'* moro (XV 17)[113]
lod*o*,ˇ[*i*]spero, biasimo (XVI 38)[114]
anz*i*,ˇ*i'* fuï stolto (setten. XVI 45);

o preceduto da una congiunzione (come ai già citati, in cesura, XIV 3, 87, 128, 130, 154; XV 78 con *e(d)*, dinanzi alla quale la dialefe «è piuttosto comune in antico»,[115] e XIV 62 con *o*):[116]

umiltat*e*ˇ*o*ver pietate^alberga (X 34)[117]
non dispettare^a chi me^am*a*,ˇ*e* darmi (XIV 43)[118]
Sia quell'or*a*ˇ*a*dunque maladetta (XIV 79)[119]
Viv*i*ˇ*a*dunqueˇin pianto^e lamento (XIV 151).

Forte è lo iato in «quant*o*ˇ*e'* sia^a·tte sola suggetto?» (VII 5) e più ancora in «Ah feroc*e*ˇ*A*mor, così fa', sbrana» (XIII 115) per la scissione del sintagma aggettivo + sostantivo (forse attenuato nel caso di una diversa punteggiatura: «Ah feroc*e*,ˇ*A*mor», alla stregua di XIII 58: «Vinci, *feroce*, vinci; mostra, insegna»), «ove non si preferisca», suggerisce Martelli, «integrare una *i*- prostetica davanti a *sbrana*, e, collocando la dia-

[112] Cfr. § 2.3.

[113] Cfr. per la discussione del verso § 2.3.

[114] Di contro all'inammissibile *bïasimo* di Folena (in quanto deverbale dal fr. *blasmer*, cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 192) Gorni sana l'ipometria, «qui est pourtant difficile à interpréter» (Alberti, *Rime / Poèmes*, p. L), del secondo «'tricolon' verbale con terminazione sdrucciola» del *Corymbus* (Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 355; in rima con il v. 36 «Ripenso, duolmi, spasimo») integrando la *i* prostetica e «a prezzo di una rischiosa dialefe» (Alberti, *Rime e versioni*, p. 140).

[115] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 348.

[116] Non segnalata quella di XIV 43.

[117] Indicata anche da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26. Si potrebbe però sospettare «umil[i]tate». Per l'epentesi di *i* cfr. del resto G. Nencioni, *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, Firenze, Olschki, 1953, p. 77 (poi in Id. *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosemberg & Sellier, 1989, pp. 11-188: 85), che registra l'alternanza nella *Familia* di *crudeltà* con *crudelità*.

[118] Per *me^ama* cfr. § 2.3.

[119] Cfr. § 1.2.

lefe dopo *fa'*, leggere il verso con accenti principali di terza e ottava, secondario di sesta»[120] (ammessa la prostesi – per quanto la *Mirtia* sia autografa, l'Alberti copista di sé stesso non sarebbe in effetti esente da qualche imprecisione, cfr. n. 44 –, «Ah feroceˆAmor, così fa',ˇ[i]sbrana» risulterebbe tuttavia un endecasillabo di 5ª).

Nel solco della tradizione alcune dialefi «dopo i monosillabi proclitici aventi un doppione eufonico»,[121] corrispondenti a un naturalistico attacco duro: esclusive con *a*; tre con *e*, sempre in prima sede (contro quattro sinalefi: VIII 34; XIII 147, 149, 151 e un'aferesi: XII 15); sei con *che* (a fronte di maggioritarie sinalefi, aferesi ed elisioni, quest'ultime prevalenti); due con *se* (rispetto a tre sinalefi: VII 3; XIV 163; XV 49 e aferesi: X 33; XIII 130; XVI 72, nettamente superate nel numero dalle elisioni); infine una sola con *né* (in sinalefe a XII 4; XIII 123 «n*éˆA*mor mai satio di pianti*ˆ*e sospiri» a differenza della variante d'autore «n*éˇA*mor mai di pianti*ˆ*et di sospiri»;[122] XIV 38; XV 54) e *ma* (in sinalefe a XIII 69, 103; dinanzi ad aferesi a X 31); con *o* soltanto sinalefe: «o pensier dur, *oˆa*lcun premeami sdegno» (XI 26; *duro alcun* Grayson e Folena):[123]

però fidai*ˇaˇu*n lustrar mia barca (VIII 27)
*aˇo*dïarti,ˆingrata Mirtia,ˆin cui (XIII 26)

*eˇu*n sol forse mi mantieneˆin barca (VIII 16)
Eˇio mi n'abbiaˆil danno, s'io fui tarda (XIV 76)
eˇio stessi m'accoro (setten. XVI 18)

per trop[p]o caldo ch*eˇa*l coreˆè nato (III 4)
ch*eˇha* possanza più ch'ogniˆaltra donna (XII 29)
ch*eˇa* fuggir o rinvenir errori (XIII 29)
Che poss'ioˇaltro ch*eˇ*amoreˆe fede? (XIV 46)
poi ch*eˇi*ndarno mie sospiriˆho sparsi (XIV 171)
ch*eˇu*n fedel servir merti merzede? (XVI 57)

[120] Martelli, *La lingua poetica*, p. 87 n. 13.

[121] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 349.

[122] Che, per Tanturli, *Note alle rime*, p. 113 n. 33, rappresenterebbe l'ultimo stadio redazionale.

[123] Delle dialefi qui di seguito elencate Gorni segnala in nota quelle a III 4, XIV 46 (schedata anche da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26) e 171, XVI 57.

s*e*ˇ*a* grandirti facil hai fortuna (XIII 132)
Che furia^è questa, s*e*ˇ*io* stessa^eleggio (XIV 37)

N*é*ˇ*a*ncor son le süe pene tante (XIV 136)

M*a*ˇ*u*n conforto prende il mio dolore (VII 8)

Si ha prevalentemente una sillaba metrica grazie a due sinalefi[124] se s'incontrano in giuntura tre vocali atone, con al centro *e* (III 10; X 2, 3; XI 18, 35; XII 25; XIII 77, 109; XIV 4, 60, 147; *Vers.* I 3), *è* (XIV 94; XV 25, 30; XVI 10), o *a* (XV 6,[125] e 23), ma in un terzo dei casi, "dantescamente", alla sinalefe segue la dialefe:

con tanta fé,ˇin fatti^*e*ˇ*i*n parole (XII 8)
un'ora s'allentass*i*^*o*ˇ*u*n sol giorno (XII 18)
a viver sempreˇin doglie^*e*ˇ*i*n pianti (XIII 18)
(ma chi sa qui s'egli am*a*,^*o*ˇ*e*' mi fugge?) (XIV 110)
E^anche^ioˇho chi me cominci*a*^*a*ˇ*a*mare (XIV 127)[126]
che fede^*e*ˇ*o*nestà mi fa soffrire (XVI 59).

Con altri monosillabi: *o*, in sinalefe se vocativale: «E tu,ˇ*o*^*A*rchilogo, de' miei dolori» (XIV 157; cfr. § 2.2) e «*O*^*I*ddio,ˇaltri pur vede» (setten. XVI 58; indicata da Pasquini[127]); è seguito da dialefe se, verosimilmente, interiettivo (*oh*?): a XIII 113 (vd. *supra*), e, anaforico, in «*O*ˇ*i*nfelici,^o miseri mortali / *o*ˇ*i*nferma ragion, o fragil vita» (XIII 61-62). A differenza

[124] Aferesi in «e vuol che^innanzi tempo^imbianch*i*^*e* '*n*vecchi» (IV 4), «Ma tu, Padre sincer, che l'opr*e*^*e* '*l* core» (IV 9), «che m'allontanon la ragion*e*^*e* '*l* porto» (VIII 18), «e sia^exemplo^a ciascun, la nott*e*^*e* '*l* giorno» (XII 34).

[125] «Cossì disser[o], gionti^*a*^*u*n praticello» (XV 6), con integrazione di Grayson (cfr. Alberti, *Rime*, pp. 25, 401), accolta da Folena e Gorni. Altrimenti avremmo, come nel *Tyrsis* edito da C. Grayson, *Alberti and the Vernacular Eclogue in the Quattrocento*, «Italian Studies», 11 (1956), pp. 16-29: 21-24 (poi in Id., *Studi su Leon Battista Alberti*, pp. 103-18: 109-13), *disser, gionti^a*ˇ*un* e accento di 5ª (sul quale vd. § 3.3; per la proliferazione tre-quattrocentesca di dialefi dinanzi a *un(o)* cfr. ad ogni modo Menichetti, *Metrica italiana*, p. 348).

[126] Cfr. § 2.3.

[127] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

di Dante «che ha sempre attacco duro (e dialefe) dopo la preposizione *da*»[128] si hanno tre sinalefi («Non fu d*aˆa*lcun maiˇonorata donna» XII 7; «d*aˆe* grieviˆimperii, con cheˆAmor ne fiacca» XIII 38; «Prendi d*aˆA*more quanto ti concede» XVI 62) e un solo iato, ma con vocale sotto accento secondario: «ch'i' mostroˆa dito sia d*aˇo*gni donna» (XII 33). Sinalefe anche in «Costui s*ùˆi*n cielo fra que' divi salse» (XIV 30) favorita dall'aferetizzabile *in*. A fronte di «e trasportarmi s*ìˆo*stinati vènti» (VIII 21) (e «cheˆArchilago mi porga s*ìˆa*moroso» XIV 101), in «crucci o pensier' sì ostinati e rei» (XIII 89) *sìˇostinatiˆe rei*, benché nella lingua tale stacco sia insidiato dalla lunghezza (quadrisillabica) della parola che segue,[129] sembra preferibile a *sìˆostinatiˇe rei* (analoga dialefe, ma tallonata da parola meno corposa, nel verso successivo: «fusseˆin tal don[n]a,ˆo s*ìˇA*mor dannoso?» XIII 90). Dialefe infine in «Qual t*uˇa*ccusiˆin altri,ˆin te dov'ène?» (XIV 132).

2.2. Nel caso di vocale tonica seguita da vocale atona, si ha per lo più, 'dantescamente', dialefe. In pausa forte o sospensione:

Io s*oˇu*n animal che non si stima (I 12)
con tanta f*é*,ˇ*i*n fattiˆeˇin parole (XII 8)
cos*ìˇA*moreˆin me sue faciˆincende (XIII 9)
coluiˆin ch*íˇA*mor suo forza prova (XIII 23)
Aimè,ˇaim*è*,ˇ*e* che giova garrire (XIV 40)
s'Archilogo ama m*e*,ˇ*i'* son superba (XIV 65)
Dovre'ˇio sì, s'egliˆama m*e*,ˇ*a*marlo (XIV 109)
anzi, me trista, che non s*oˇo*diarlo (XIV 111)[130]
E t*u*,ˇ*o*ˆArchilogo, de' miei dolori (XIV 157)[131]
Feliceˆè ch*íˇa*mando non si duole! (XV 9)
né f*u*,ˇ*a*mata, mai chi non amasse (XV 87)
Misero me, misero m*e*,ˇ*i'* moro (XVI 17)
Misero m*e*,ˇ*a* che convien s'appigli ([XIX] 5)
ché la stanca virt*ùˇo*gnor vien meno ([XIX] 10)
ch*e*,ˇ*i*terata sempre cladeˆin casa (*Vers.* IV 2).

[128] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 338.
[129] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 333, 337.
[130] Cfr.§ 1.1. Si veda qui I 12.
[131] Cfr. § 2.1; *tuˆo* per Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

Facilitata dall'inversione: «Ar*à*ˇ*i*l sol la süa luce spenta» (XV 70), o dalla congiunzione *e*:

> che s*ì*ˇ*e* no nel capo mi s'aferra (IV 6)[132]
> m*e*ˇ*e* chi m'ama, né so ch'io mi voglia (XIV 32)
> s*ì*,ˇ*e* più d'uno,ˇe begli sì bene (XIV 128)[133]
> da m*e*,ˇ*e* scorge ch'io mi profferisco (XIV 146),

ma non a «di virt*ù*ˆ*e* dignità, sono flexibili"» (*Vers.* VII 3 e vd. oltre *più*ˆ*e* di *Vers*. IX 4) e «facile,ˆumano verso m*e*,ˆ*e* piatoso» (XIV 105), se non è, come sembra, più opportuno preferire apocope e dialefe: *uman verso me,*ˇ*e* (*me* in sinalefe, ma con forma aferetizzabile, anche in «S'i' fo ch'e' vive per m*e*ˆ*i*n doglieˆe pianto» XIV 61). Allato a «E ch*e*ˇ*a* me s'egli arde?ˆEl suo dolore» (XIV 115) con isocolia e omeoteleuto *E ch*e / *a m*e, sinalefe petrarchesca in

> arme furonoˆe lacci, con ch*e*ˆ*A*more (XI 20)
> daˆe grieviˆimperii, con ch*e*ˆ*A*mor ne fiacca (XIII 38)
> da' lacci, con ch*e*ˆ*A*mor neˆinretaˆe tiene? (XVI 49).

A *più* segue sempre sinalefe:

> e sdegnoˆanuvolarmiˆognor pi*ù*ˆ*i*l cielo (VIII 22)
> e rannodar fra noi pi*ù*ˆ*i*ntera fede (XI 10)
> per pi*ù*ˆ*a*vampar l'ardor cheˆin me s'annida (XIII 99)
> di pi*ù*ˆ*i*nfuriar». «Sì, certo,ˇioˇinfurio (XIV 141)[134]
> laudeˆanci fie pi*ù*ˆ*a*ver cheˆAmor pietate (XV 39)
> pietà trovar pi*ù*ˆ*i*n altri che 'n sé stessi! (XVI 61)
> glorïa, quando feci *più*ˆ*e* più cose (*Vers*. IX 4).

[132] Come il modello, di cui si dà notizia nel commento, cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 15 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 174) di *Inf.* VIII 111: «che n*o*ˇ*e* sì nel capo mi tenciona».

[133] Segnalata in nota da Gorni, cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 60 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 190).

[134] Cfr. §§ 1.1, 2.5.

Altrove il monosillabismo in giuntura appare favorito dalla combinazione con una forma aferetizzabile:

> Amor f*aˆin* uom mortal vivaceˆil cuore ([II] 12)
> spegnesse que' begliˆocchi,ˆondeˆusc*iˆe*l sole (IX 22)
> cheˆeclipsaˆel soleˆe f*aˆi*ntorbidar l'onde (X 8)
> che sempreˆisdegni ch*i*,ˆ*i*n servir teˇuna (XIII 128)
> Breve rimedio p*uòˆe*l mio mal finire (XIV 42)
> Né mai f*uˆi*n dona fronte tanto mesta (XV 85)
> e dar*àˆe*l tempoˆa questeˆancor suo fine (*Vers.* VIII 2);

o dall'identità vocalica: «pria ch'io la giunga, salir*àˆa* le stelle» (X 15).

La sinalefe sarebbe invece «alquanto faticosa anche dal punto di vista articolatorio»[135] nel caso di vocale tonica seguita da nesso bivocalico atono:

> nostra quïete!ˆAim*è*,ˇ*ai*mè, qual morte (XIV 17)
> Aim*è*,ˇ*ai*mè,ˇe che giova garrire (XIV 40).

2.3. Nel caso di vocale atona seguita da vocale tonica, accanto a sinalefi non troppo scorrevoli (ma ammissibili), con accento ribattuto (cfr. § 3.1) nello stesso sintagma (ess.: «In vest*eˆA*lba ti stavi, non in bruna» VI 7, «que' vezzos*iˆo*cch*i*,ˆ*o*nde Chupidoˆapplaude» XIII 82), se ne hanno di più naturali se le parole appartengono a due diverse unità sintattiche (come in *occhi,ˆonde* di XIII 82): «sospir*iˆe*sce del core, de gliˆocch*iˆo*nde» (X 27), là dove «gli altri editori leggono *cor* (per evitare la sinalefe finale?)»:[136] a conferma della lezione a testo, sebbene *c(u)ore* sia sempre apocopato nella *Commedia*, nei *Rerum vulgarium fragmenta* e in Alberti, si può anche addurre che il termine è, in cesura, assonanzato con *onde* e che l'incontro vocalico di fine verso, che richiama quello del primo emistichio, evoca fonosimbolicamente il flutto. Analogo contatto sinalefico si avrà anche in «O giovaneti,ˇin amar poc*oˆu*si!» (XV 82), preferibile, credo, a *-ti,ˆin amar pocoˇusi* proposto

[135] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 356.
[136] Alberti, *Rime e versioni*, p. 33 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 179).

da Gorni e Pasquini,[137] come suggeriscono versi di Sacchetti («e son *poco*ˆ*uso*ˆancora di ballare»),[138] Pulci («costui mi par co' giganti *poco*ˆ*uso*», «la Bibbia,ˆe parmi con essa *poco*ˆ*uso*»),[139] Ariosto («Grifon, ch'errareˆin armeˆera *poco*ˆ*uso*»),[140] e Tasso («Tacque;ˆe 'l pagano,ˆal sofferir *poco*ˆ*uso*»).[141] Dialefe fra 9ª e 10ª sillaba invece in «quantoˆogni cruccio tuoˆin te sol*a*ˇ*a*rda?» (XIV 74, cfr. § 1.2) alla maniera di *Purg.* XXVI 18: «rispondiˆa me che 'n seteˆ e 'n foc*o*ˇ*ardo*».[142]

Altrove la sinalefe cela graficamente un'elisione: in «di doglie pieniˆe d*e*ˆ*i*ra» (setten. XIII 2) è infatti «sicuro che – pur non potendo l'editore che rispettare questa scrizione autografa, del resto tutt'altro che rara nel Quattro-Cinquecento – si debba però leggere "d'ira"; tanto più che il modello, come rileva l'editore, è Petrarca "d'ira et di duol piena"».[143] Stesso trattamento spetta dunque, oltre che ad «Agilitta,ˆAgilitta,ˇe dov*e*ˆ*è*ne» (XIV 130, cfr. § 2.1 n. 100), a

> non dispettareˆa chi m*e*ˆ*a*ma,ˇe darmi (XIV 43)[144]
> quanto t*e*ˆ*a*mo,ˇArchilago, mi duole (XIV 56)[145]
> Straziar chi m*e*ˆ*a*ma dà biasmoso vanto» (XIV 63).

Attacco duro e dialefe in «l*e*ˇ*a*peˆinzucarateˆaˆusir di schiera» (XV 23), e dopo i monosillabi *e* (sempre seguito da *io* in apertura di verso: X 13; XIV 106, 148), *più* (XI 22, 31), *ma* (XI 25, *Vers.* III 3, IX 2), *chi* (XII 6;

[137] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 69 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 194); Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[138] F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, edited by F. Brambilla Ageno, Firenze-Perth, Olschki-University of W. Australia Press, 1990, CVI 3.

[139] Pulci, *Morgante*, XVIII 93, 3; XXV 141, 6.

[140] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, XVII 93, 2.

[141] T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1979, VI 38, 1. Del resto tre sillabe anche nel precedente «comeˆun giovenco *mal uso*ˆad arare» (XV 28).

[142] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 352.

[143] Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 324-325.

[144] La sinalefe è segnalata da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[145] Con dialefe d'eccezione in pausa davanti ad *Archilago* come a XIV 89, 113 (cfr. § 2.1).

XIV 60, 138), *che* (XIV 62) e *se* (XIV 98), tranne che a «*E*ˆ*a*ncheˆioˇho chi me cominciaˆaˇamare» (XIV 127) con accento portante di 4ª su *chi* in rimalmezzo con *dì* del verso precedente (cfr. § 4.2),[146] considerato che *anche*, appoggiandosi su *io* (e mascherando forse l'elisione *anch'io*), è colpito da accento opzionale, del pari ad *egli* di «Tu dubiti di lui, m*a*ˆ*e*gliˆha certezza» (XIV 133), dove nel secondo emistichio la sinalefe impone in pronuncia accelerata il solo accento di 10ª. *Anche* fa invece dialefe in «anche*ˇio*ˇam*o*,ˇ*a*nciˆardo,ˇi' moro» (XV 17), dove lo stacco *amo,ˇanci* in pausa e cesura riproduce quello in fin di verso del modello petrarchesco di *Triumphus Mortis*, II 94-95: «Quante volte diss'io meco: 'Questi *ama*, / *anzi*ˆ*arde*:ˆor si conven ch'a ciò proveggia»,[147] mentre Gorni, oltre a ventilare la divisione *anc'i'*,[148] che sulla scorta della fonte direi ricusabile, risolve l'«incerta prosodia» del verso con dialefi dopo *amo*, *anci* e *ardo*, quindi leggendo, invece che un endecasillabo dattilico, uno anomalo di 3ª e 7ª.[149] Dialefe in pausa in «i' mi godëa di suo pen*e*:ˇ*io*» (XIII 44);[150] in pausa concomitante con cesura, con Gorni, in «Noiˇimprudent*i*ˇ*a*mboˆe duiˇerramo» (XIV 160), a differenza di Pasquini che opta, abbastanza inspiegabilmente, per *imprudentiˆamboˇe dui*;[151] e, sempre con l'editore, in «spiatatoˆAmore?ˇ*Ah*, quantoˆè felice»

[146] Dato che l'oggetto è espresso da un'intera frase (*chi me cominciaˆaˆamare*), in alternativa l'*ictus* potrebbe colpire *ho*: «*E*ˇ*a*ncheˆioˇho chi me cominciaˆaˆamare». In questo caso la sinalefe ricalcherebbe (occulterebbe?) la costruzione di *cominciare* con l'infinito apreposizionale (cfr. M. Dardano, *Sintassi dell'infinito nei* Libri della Famiglia *di L.B. Alberti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, 31, 1963, pp. 83-135: 91, poi in Id., *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992, pp. 363-444: 376), come, del resto, in XV 71: «quando la Niera *ti cominciˆamare*».

[147] Cito da F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca – L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996. La tessera, ch'io sappia, non era stata rilevata.

[148] Questa porterebbe con sé la scansione: «ancheˇioˇamo,ˇanc'iˇardo,ˆi' moro». T. Zanato, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, pp. 109-150: 119, modifica lievemente la punteggiatura: «[…] ardo! I' moro».

[149] Cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 66 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 192). V. anche §§ 2.1, 2.5, 3.3, 4.2.

[150] Segnalata da Gorni, cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 46 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 184), e da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

[151] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

(XIII 20), per il quale Martelli ritiene che «la dialefe potrebbe anche collocarsi dopo *quanto*, visto che essa potrebbe essere facilitata dal monosillabo fortemente tonico *è*, che segue *quanto*»,[152] nel qual caso però, posto che il verbo non è affatto tonico ([ę(f)felice]: lo sarebbe, opzionalmente, solo se *quanto* fosse eliso, *quant'è felice*, scansione ad ogni modo meno naturale di *quant'è felice*),[153] avremmo uno stacco decentrato e ben più forte (comparabile a quello di «quant*oˇe'* siaˇa·tte sola suggetto?» VII 5, cfr. § 2.1).

2.4. Nel caso di due vocali toniche in giuntura, si ha sempre dialefe (talvolta in cesura), come regola vuole:

> quando qua gi*ùˇe*lla lustravaˆil mondo (IX 5)
> Che fia,ˇAmor, di m*e*,ˇ*o*r che m'haiˆisvolto? (XIII 52)
> Vidiˆio gi*àˇu*nda ruinosaˆe fiera (XV 55).

La sinalefe sarebbe insolita anche quando l'accento sulla seconda vocale in giuntura fosse facoltativo:

> che sempreˆisdegni chi,ˆin servir t*eˇu*na (XIII 128)
> Se 'l ciel in t*eˇo*gni bellezzeˆassuna (XIII 130)
> e chi n'*èˇa*ltri ch'io cagion? Per tanto (XIV 59)
> ma non so comeˆin m*eˇo*gni miaˆimpresa (XIV 86).

2.5. Circa il trattamento di *io*, in «Vid*iˆio* giàˇunda ruinosaˆe fiera» (XV 55) «ci si può chiedere se la grafia non mascheri in realtà un'elisione»[154] (*Vid'io* come *sapev'io* XIII 76, XVI 46; *poss'io* XIV 46-47, 91, 121, 125; *rest'io* XIV 67; *debb'io* XIV 123, XVI 16; *veg[g]'io* XIV 139; *Dovev'io* XIV 163?), mentre la dialefe è garantita dall'isocolo in «Liet*oˇio*, lieta lei, quando mi vede» (XV 65).[155] Presentano svalutazione ritmica del verbo «Potr*òˇio* che? sgroppar mai questi nodi? /

[152] Martelli, *La lingua poetica*, p. 82 n. 9.
[153] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 336-37, 342-43.
[154] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 357.
[155] Segnalata da Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 318 n. 26.

Potrò˘*io* che? fuggir mai chi m'isdegna?» (XIII 55-56)[156] e «Dovr*e*'˘*io* sì, s'egli^ama me,˘amarlo» (XIV 109), con accento ribattuto di 3ª-4ª (cfr. § 3.1). La sinalefe sarebbe ardita in «Ed i' mi s*ia*:˘*io* pur gli do tristezza» (XIV 135).

Io atono dinanzi a vocale atona è oscillante: accanto alle sinalefi di «onde di duol mestier sarà ch'*io*^*a*ssecchi» (IV 8) e «Le chiome che^*io*^*a*dorai nel sancto lauro» (VI i), diesinalefe in

Ma stolta, non veg[g]'io quant'*io*˘*i*niurio (XIV 139)
di più^infuriar». «Sì, certo,˘*io*˘*i*nfurio (XIV 141)[157]
Va.˘*Io*˘*a*speto che la Mea ritorni (XV 64)[158]
Io˘*a*ndai˘a legarmi (setten. XVI 42),

come sempre dinanzi a vocale tonica:

e' dolci segni,^e˘*io*˘*e*rro^infra' vènti! (VIII 30)
Floro, non far cossì, non far. *Io*˘*a*mo (XV 16)
anche˘*io*˘*a*mo,˘anci^ardo,˘i' moro (XV 17).[159]

Io tonico seguito da atona presenta due sinalefi («Ma che? non rest'*io*^*o*mai˘essere^acerba» XIV 67, «e s'tu non ami me, debb'*io*^*a*mar te?» XIV 123), a fronte di cinque diesinalefi (due in pausa):

E' piange?^io piango anch'*io*.˘*E* s'io credessi (XIV 70)
A che son *io*,˘*a* che son io condocta (XIV 83)
Anzi, me duol veder quant'*io*^*ho*^el torto (XIV 118)

[156] Si assume la punteggiatura di Alberti, *Rime e versioni*, p. 46 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 71, ha *che sgroppar* e *che fuggir*).

[157] Per XIV 139, 141 cfr. § 1.1.

[158] Cfr. § 1.2. Nei *Rerum vulgarium fragmenta*, nei quali *io* con i trisillabi è sempre in sinalefe, una delle due eccezioni alla regola è, nella stessa posizione di XV 64, a CCXXXVII 29: «tal ch'*io*˘*aspetto* tutto 'l dì la sera», cfr. A. Menichetti, *Sulla figura di sinalefe/dialefe nel «Canzoniere» di Petrarca: l'incontro fra nessi bivocalici finali e vocale iniziale della parola seguente*, «Studi petrarcheschi», n. s., 1 (1984), pp. 39-50: 46, poi in Id., *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti – M. Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. 141-53: 148.

[159] Cfr. §§ 2.1, 2.3, 3.3.

E^anche^*io*ˇ*ho* chi me comincia^aˇamare (XIV 127)
Eˇ*io*,ˇ*i*ngrata, che di nuovo^ordisco (XIV 148).

Così anche quando segue tonica: «Che poss'*io*ˇ*a*ltro cheˇamore^e fede?» (XIV 46).

3. *Ritmo*

3.1. L'endecasillabo albertiano è variamente modulato. Preliminarmente si osserva che degli 'ideali derivati' dell'arcimodello giambico[160] («Io **vi**di gi**à** sed**e**r nell'**a**rme^ir**a**to» III 1, anche in sequenza, X 1-4:

Io mi**r**o,^Am**o**r, la t**e**rra,^e f**iu**mi e l'**o**nde,
gli^uc[c]elli^e^i p**o**ggi,^e fi**o**r', le fr**o**nde^e l'**e**rbe,
e l**au**ri,^e m**i**rti^e^i p**i**n', gli^ab**e**ti^e^i f**a**ggi,
la n**o**na^isp**e**ra^e l'**a**ltra^u' s**o**n le st**e**lle)[161]

accanto al tipo di 4ª, 8ª e 10ª («I' mi pens**a**va volteggi**a**r quest'**o**nde» VIII 25) non è rappresentato l'endecasillabo in cui l'*ictus* colpisca unicamente la 6ª e la 10ª sillaba. Quanto alle sedi pari sono impiegate le seguenti varianti:

[160] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 394.

[161] Colgo l'occasione per segnalare la questione di *e* articolo. L'assenza dell'apostrofo (*e*') si giustifica linguisticamente (cfr. anche Alberti, «*Grammatichetta*», p. 77 n. 110), ma sarebbe utile far intervenire il criterio diacritico: in casi come questo il lettore, anche avvertito, si trova in momentaneo imbarazzo, non sapendo a tutta prima come interpretare, e se dunque effettuare il raddoppiamento fonosintattico (qui *e* articolo, senz'altro meglio di *e '* con articolo assorbito dalla congiunzione, precede *fiumi*, *fior'*, *lauri*, *mirti*: si noti ai vv. 2-3 la disposizione chiastica secondo cui alla coordinazione polisindetica dei componenti bimembri *gli^uc[c]elli^e^i poggi* e *gli^abeti^e^i faggi* s'intercalano due strutture trimembri in cui all'asindeto segue il polisindeto *e fior', le fronde^e l'erbe* ed *e lauri,^e mirti^e^i pin*). Del resto l'Alberti stesso si preoccupò, a partire dall'*Ordine delle lettere*, di distinguere *e* congiunzione (caudata o *æ*) da *è* verbo (con spirito aspro) e da *e* articolo o pronome (con spirito dolce): sull'argomento si veda ora, con molte novità e implicazioni cronologiche, Cardini, *Ortografia e consolazione.*

Ingegno svelto da pedali stremi (I 5) 2ª-**4ª**-8ª
e mottegiar ridendo volentiera (XV 27) **4ª**-6ª
io proverò se 'n questaˆavara donna (X 33) **4ª**-6ª-8ª
quand'un si chiude,ˆe l'altro si riserra (IV 7) 2ª-**4ª**-6ª
Col cielo^irato nacque^ed infelice (XIII 22) 2ª-4ª-**6ª**
che stringeˆa dolorarmiˆin veste bruna (VI 11) 2ª-**6ª**-8ª
poter né·llagrimar né sospirare (III 6) 2ª-**6ª**.

Così come l'accento può battere sulle sedi dispari:

Diedegli strali,ˆe faceˆin mano,ˆed arco (V 9) 1ª-**4ª**-6ª-8ª
Lasso, che pièta ritrovarmiˆa scoglio! (VIII 13) 1ª-**4ª**-8ª
dimmi, qual cielo germinaˆo qual clima (I 9) 1ª-4ª-**6ª**
givan cacciando le lor tormiciole (XV 5) 1ª-**4ª**
sol per farmi sug[g]ettoˆad altra donna (IX 12) 1ª-3ª-**6ª**-8ª
candida miaˆangioletta^in veste bruna (VI 3) 1ª-**6ª**-8ª
e·lla guerra del cielo^e di mia donna (XII 38) 3ª-**6ª**
adorando quell'occhi,ˆe labbra,ˆe riso (XI 23) 3ª-**6ª**-8ª,

sortendo talora effetti di contraccento anche molto intensi, ess. di 3ª-**4ª** (cfr. anche § 2.5):

mai potr*à* quel che non potette Morte (IX 2)
col fur*o*r entro ch'al mio cor s'aggira (XIII 6)
Poss'io f*a*r, hen, ch'io non mi sdegni?». «Che (XIV 121)
Dovev'*io*, stolta, seˆin cosa mi spiacque (XIV 163)
prieggiaˆAm*o*r lietiˇe risiˇe moteggi (XV 78),

e di 9ª-**10ª**: «tant'è crudel chiˇè del mio c*o*r donna» (XII 6).

L'Alberti realizza numerosi endecasillabi di **6ª**-7ª: il ribattimento distorce il verso in coincidenza con una pausa («O sfortunata me, m*i*sera oimei!» XIV 82), magari con impatto attenuato dalla sinalefe («più sente, ma men cura,ˆ*o*mbre^e sospecto» XI 32, «Satisfeci al mio fato,ˆ*e*sco di vita» *Vers.* IX 1), o più spesso con un troncamento, ess.:

e fa sparir nel ciel t*u*tte le stelle (X 11)
chi per donna servir m*e*rto mai spera! (XIII 51)

> Ma stolto, qual cag**io**n v*ò*l ch'io mi sfidi : Anzi,ˇil mio serv**i**r v*ò*l
> ch'io mi fidi (XIII 142, 144);

in due casi «alla cesura segue l'energia dello sdrucciolo»:[162]

> se non, tosto udir**ai** l'*u*ltimo istrido ([XIX] 14)[163]
> fuggendo con virt**ù** V*e*nereˆe Bacco» (*Vers.* I 4).

3.2. Dall'«area d'ascendenza petrarchesca»[164] (i sonetti [II] e [XIX], il madrigale VI e le sestine) è pressoché estromesso l'endecasillabo di 4ª e 7ª. Là dove figura assolve una funzione di *mise en relief*: quanto alla sestina della *barca*, in «perc'hannoˆaˇ**o**dioˆogni *p**o**rto* quest'**o**nde!» (VIII 24) l'accento di 7ª batte sulla parola-rima inclusa nel verso, segnalando così l'infrazione rispetto all'uso petrarchesco, mentre in «e' dolci s**e**gni,ˆeˇioˇ**e**rroˆinfra' v**è**nti!» (VIII 30), ancora in fin di stanza (del pari a XI 36 e 39, XII 35-36 «acciò che chi non v*uo*l v**i**vereˆin guerra / fuggaˆAmor sempreˆe sue d**o**lze parole» che riprende «Già dodiciˆanni son v**i**ssoˆin tal guerra» XII 13, «la sola designazione cronologica nelle Rime»[165]) si marca la lotta, al «timone della ragione»,[166] con la procellosa *fortuna* del verso precedente («[ma la] fort**u**na c**o**meˆor t**u**rbaˆil c**i**elo»), che tanta parte ha nella riflessione albertiana.[167] Similmente, se

[162] Menichetti, *Metrica italiana*, p. 405.

[163] Analogamente a Francesco d'Altobianco Alberti, *Rime*, XCII 3: «al crudo fin, ché En*ea l'ultimo strido*» (oltre, ovviamente, a XII 14: «se non, presto udirai l'ultimo strido»), nonché a Roselli, *Il Canzoniere Riccardiano*, XIII 83: «che facci trarre a ogni *o*m *l'ultimo strido*». La clausola ritmica, petrarchesca (*RVF*, CCCLXVI 71: «et ò già da vic*i*n *l'ultime strida*», registrata in Alberti, *Rime e versioni*, p. 107; Id., *Rime / Poèmes*, p. 203), tornerà in Iacobo Sannazaro, *Sonetti e canzoni* (in Id. *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 133-220), LXXXII 11: «ch'io non gittasse in t*e l'ultimo strido*?».

[164] Pantani, recensione, p. 266 n. 16, che vi include anche VII. La ballata però, pur denotando echi petrarcheschi (cfr. ivi, pp. 264-265, e Id., *L'amoroso messer Giusto*, pp. 61-63), è metricamente, prosodicamente e tematicamente affine alle elegie (v. *supra*).

[165] Alberti, *Rime e versioni*, p. 40 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 181).

[166] Alberti, *I libri della famiglia*, I 166-167.

[167] Cfr. ora sull'argomento Cardini, *Ortografia e consolazione*, pp. LI-LXIV.

di 4ª e 6ª risulta «Tutte son nulla, fuor che questa donna» (X 7, con Grayson e Folena; *fuorché* Gorni), di **6ª**-7ª sembra da leggere «Son qui tra noi, non son seco nel cielo» (IX 27), con espressiva promozione dell'anaforico *son*; e non sorprende nella sestina «pastorale»[168] *Io miro, Amor*, il verso, in apertura di strofe, «E˘**io**, che seguo per *selve*ˆe per faggi» (X 13), in cui non casualmente spicca la parola-rima petrarchesca (*RVF*, XXII) inserita in 7ª e 8ª sede.

Nel resto delle *Rime* l'Alberti utilizza l'endecasillabo dattilico più frequentemente. Vi ricorre ben quattro volte[169] nel sonetto indirizzato al Burchiello, associandolo alla stessa rima nella fronte («composto ˆinsieme di zane sfondate» I 2, «tengon memoria dell'alme beate» I 7)[170] e soprattutto nella coda, che, pur stagliandosi già di per sé in forma di ritornello doppio,[171] grazie agli accenti, di seguito alla geometrica successione dei ritmi delle due terzine (ciascuna di **6ª** e 10ª; 4ª, **6ª**, 8ª e 10ª; **4ª**, 8ª e 10ª), conferisce alla clausola dell'indovinello ancora maggior rilievo (con finale ripresa di Burchiello, CLXXIV 6: «che per vergogna la fronte ti suda»):[172]

dimmi, qual cielo germinaˆo qual clima
corpo che·ssia˘omai di vita privo,
sentir sì faccia di suo fauce strida?

Io so˘un animal che non si stima,
a cui grattargli il mento torna vivo
quand'è più morto,ˆe più feroce grida.

Poi mi dirai˘ov'è l'aria sì cruda
che per fatica pel ceffo si suda.

[168] Alberti, *Rime e versioni*, p. 31 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 44).

[169] Segnalate in nota da Gorni, cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 5 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 170).

[170] Nella risposta per le rime il v. 3 è di 4ª e 7ª: «per degnità le mie labra sudate».

[171] Struttura ammessa, ma rara in Burchiello, tant'è vero che nel ms. Ant. m. r. II I II della Biblioteca Civica «Berio» di Genova è fatta precedere da «Fa' non ne rida» a ripristinare la *cauda*, cfr. M. Zaccarello, *Morfologia e patologia della trasmissione nei «Sonetti» di Burchiello*, «Studi di filologia italiana», 57 (1999), pp. 257-76: 263.

[172] Come indica Tanturli, *Note alle rime*, pp. 102-03.

Anche là dove è più vistoso il magistero dantesco (sonetti III-IV) non mancano all'appello endecasillabi dattilici. In *Io vidi già seder nell'arme irato* (III), accanto a «p**uo**te^alc*u*n c**i**bo,^*o*v'è tr**o**p[p]o^affam**a**to» (v. 8), su cui l'avverbio aggetta non accidentalmente, costituendo nella sua quintuplice iterazione tra quartine e terzine il bersaglio della meditazione del poeta, il contiguo, allitterante «e v**e**la v**i**di vol**a**r sopra l'**o**nde» (v. 9) si esempla su *Par*. XIII 136: «e legno vidi già dritto^e veloce».[173] Un preciso calco ritmico si registra invece in *Per li pungenti spin', per gli aspri istecchi* (IV) in cui Dante è citato esplicitamente (vv. 13-14: «Ben d**i**ce D**a**nte,^ond'io pr**e**ndo vig**o**re: / La spada di lassù non taglia in fretta»): oltre infatti a «d*o*ve^io mi v**a**rchi,^un pens**i**er mi sotterra» (v. 3), il secondo emistichio di «La tu' iust**i**tia, ché t**a**nto s'aspecta?» (v. 12), cui segue un altro verso di 7ª (il già citato v. 13), è una ripresa letterale della clausola dattilica di *Par.* XXVII 145: «che la fort**u**na che t**a**nto s'aspetta».

Quanto al settore latineggiante (V, VII, XIII-XVI), ove l'endecasillabo di 4ª e 7ª è assai ben rappresentato, non pare arrischiato, senza per questo passare sotto silenzio più generali motivazioni espressive di *variatio*, sostenere l'influsso del piede classico[174] su di un poeta che, oltre a cimentarsi con la metrica barbara, traduce esametri e pentametri in endecasillabi sciolti: difatti nelle versioni poetiche ben sette endecasillabi su trentasei sono dattilici:

> Q**u**ale,^**u**so spesso^a gust**a**r el vel**e**no (II 1)
> con m**o**lti p**i**anti e perp**e**tuo mer**o**re (IV 3)
> cl**a**udica^el p**i**ede^e l'ing**e**gno^e la l**i**ngua,
> pers**i**n che m**a**nca^ogni c**o**sa^in un t**e**mpo» (V 3-4)
> p**o**i ch'io te v**e**do^attorn**i**ato d'am**i**ci (VI 2)
> q**u**ando gl'id**i**i, q*ua*li certo ti s**u**perano (VII 2)[175]
> f**o**rse^in et**à** non mat**u**ra, ma˘esco (IX 2).[176]

[173] Le citazioni dantesche qui e *infra* sono annotate dall'editore, cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 15 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 174).

[174] Anticipando quindi riferimenti in uso nel Cinquecento, cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 400.

[175] Cfr. n. 56.

[176] Di 6ª-7ª è «Pena fu data^a ch**i** m*o*lto ci vive» (IV 1).

Esemplare, in questo senso, è il sonetto *Qual primo antico* (V), in cui l'andamento ritmico risulta funzionale al rifacimento di Prop. II 12: disposti strategicamente uno per strofe, il v. 2 «nudo, fanciullo, con l'ale ventose», aderente anche a livello lessicale a «Idem non frustra *ventosas* addidit *alas*», il v. 8 «che·llume in lui di ragione m*ai* vinse», conclusivo dell'ottava, e i versi 10 «col qual da·llunge^e d'ascoso ferisce» e 12 «sforza chi^il fugge,^e chi^il segue nutrisce», aggiogati ancora una volta dalla rima, ammiccano, intessuti nella predominante trama giambica,[177] alla clausola esametrica del modello.[178] Allo stesso modo sequenze dattiliche[179] evocano accentativamente le fonti ad esse sottese nelle terzine «Come con l'aure la fiamma si stende / fra gli stridosi cispugli^e virgulti, / così Amore in me sue faci incende» (XIII 7-9, che mescida[180] Ov. *Met.* I 493-496 con Verg. *Aen*. IV 443-444) e «Ïo meschina pur seguo^aspreggiando / me^e chi m'ama, né so ch'io mi voglia: / amo^ed ho^in odio,^e me vivo^onteggiando» (XIV 31-33),[181] la cui palpitazione culmina nell'ossimoro di Catvll. 85, 1: «*Odi et amo*. Quare id faciam, fortasse requiris», isolato dalla cesura, semiternaria in Catullo, quinaria in Alberti.[182]

L'imitazione del distico elegiaco nella combinazione di endecasillabi e settenari[183] risulta più precisa là dove emerge il ritmo dattilico

[177] Gorni parla, eccedendo, di ritmo dattilico «prevalente» in Alberti, *Rime e versioni*, p. 17 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 175).

[178] Le tessere del sonetto sono indagate, con nuovi riscontri, in *Poesia dell'Umanesimo volgare*, a cura di M. Regoliosi, in *Antologia della poesia italiana. II. Quattrocento-Settecento*, pp. 94-104 e 1431-33: 96-97.

[179] Un altro esempio è: «Merita questo da·tte chi tu sai / quanto^e' sia^a·tte sola suggetto? / Ahi tr*o*ppa^ingiusta, se pigli diletto» (VII 4-6).

[180] Cfr. *Poesia dell'Umanesimo volgare*, p. 97.

[181] Preceduta dalla terzina per due terzi dattilica «Troppo felice se mai^alc*u*n valse / vincer sé stesso,^o ben reggersi^amando! / Costui sù^in cielo fra que' divi salse» (vv. 28-30).

[182] Si veda anche, ad es., «O più, più volte beato colui» (XIII 28) (cfr. «turbar v*o*stro^otio. Beate, beate» XIV 11), che, come annotano i commentatori, rinvia a Verg. *Aen*. I 94-95: «[…] O terque quaterque beati / quis […]».

[183] Cfr. n. 13. A XIV 175-177, nel ritornello di *Mirtia* (XIII 1-3, 16-18, 34-36, 73-75, 124-126, 139-141) e nella ripresa e volta di *Ridi, s'i' piango* (VII 1-3, 8-10),

(XIV 151-153 e 172-174, che condividono le parole-rima esterne e presentano un settenario anapestico):

> «Vivi˘adunque˘in pianto^e lamento,
> infelice^Agilitta,
> poi che·ttu cresci^a·tte stessa tormento».
>
> «Finiamo^adunque^*o*gni cruccio^e lamento,
> Agilitta, o' sol questo
> non declinarmi^ad amar m'è tormento.

E, come a XIV 151 e 172, le dittologie che individuano la materia elegiaca sono quasi sempre dislocate in dattili:

> a viver sempre˘in doglie^e˘in pianti (XIII 18)
> ultimi casi, dolori^e martiri (XIII 119)
> né^Amor mai satio di pianti^e sospiri (XIII 123)
> in noi perpetuo dolor e tristezza (XIV 23)
> né^Amor suo don' senza pianti^e tormenti (XV 54).

Del resto è al dattilo che l'Alberti affida il manifesto della sua poesia elegiaca: «questi mie versi piangiosi^ed inculti» (XIII 12), e anche nel polimetrico *Corymbus* (XVI), dall'«indefinito tono elegiaco-bucolico»,[184] in cui la ballata centrale per l'uso delle rime interne e degli sdruccioli precorre (sulla scia dell'Arzocchi) tendenze dell'ecloga della seconda metà del Quattrocento,[185] l'impronta più palesemente elegiaca delle terzine iniziali e finali, che rinunciano alla «caratteristica precipua» del genere in Alberti, vale a dire «la scansione metrica claudicante»,[186] è lasciata,

che ad esso corrispondono (cfr. qui n. 16), gli endecasillabi, tranne il dattilico XIII 18, sono giambici (VII 1 con inversione di battuta 1ª ← 2ª; VII 10 anche con accento ribattuto di 3ª-4ª); così anche i settenari, eccetto l'anapestico XIII 74: «d'ira pieni^e di doglia» (XIII 74).

[184] Tanturli, *Note alle rime*, p. 115.

[185] Cfr. Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 355; Tanturli, *Note alle rime*, p. 115; e qui § 1.3 n. 91.

[186] Tanturli, *Note alle rime*, p. 115.

nella chiusa, con un verso irrelato che condensa l'esperienza del *miles amans*: «mi**s**eri^ am**a**nti, vin**c**ete soffr**e**ndo» (XVI 73) duplicato, quanto al ritmo dattilico, dalla sentenza finale «Mat**u**ra^il t**e**mpo^*o*gni v**o**stro dis**i**ro» (v. 74).

3.3. Le *Rime* dell'Alberti contemplano anche profili accentativi non canonici. L'endecasillabo di 5ª, «rinvenibile non di rado nella tradizione lirica emiliana del '300 e del '400»,[187] da tenere distinto[188] da quello di **4ª**-5ª, ess.:

> mie nervi^e f**o**rze,^*a*rdi, consuma me me (XIII 116)
> chi m'ama e me?». «R*e*sta,^Agilitta,^omai (XIV 140)
> Misero m**e**, m*i*sero me,ˇi' moro (XVI 17)

e di 5ª-**6ª**, ess.:

> cognosci di n*oi*, g**e**nte maladetta (IV 10)
> quanto sera' t*u*, qu**a**nto più beata (XIII 133)[189]
> Archilogo m*io*, s**ù**bito avisarlo (XIV 164),

è ben rappresentato:[190]

> in**i**usta, crud**e**l, ingr**a**ta.ˇO st**o**lto (XIII 50)
> di t**i**gre, di g[h]**ia**ccio:ˇoˇinum**a**na (XIII 113)
> d'Am**o**re, di My**r**tia,ˇe di me st**e**sso? (XIII 143)
> pos**ia**mo la l**i**ra, il pl**e**ctro,^e lam**e**nti (XIII 158)
> D**o**ma q*ue*sto tuo^**a**nimo sbardell**a**to (*Vers.* VII 1)
> d**e**gne di mem**o**ria^e posteri**à** (*Vers.* IX 5).

[187] P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, p. 242.

[188] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 408-10.

[189] Meno bene, sembra, «quanto sera', t*u*, quanto più beata» (XIII 133), di **4ª**-5ª-**6ª**.

[190] Gorni (che considera di 5ª anche XIII 53, cfr. § 1.1) evita di segnalare soltanto *Vers.* VII 1 (catalogato da Menichetti, *Metrica italiana*, p. 411) e *Vers.* IX 5.

Peraltro i vv. 50, 113 e 143 della *Mirtia* sarebbero, non troppo invasivamente, 'raddrizzabili' col polisindeto (specie i vv. 113 e 143):[191] «iniusta˘[e] crudel, ingrata.ˆO stolto»,[192] «di tigre,˘[e] di g[h]iaccio: ˆo˘inumana», «d'Amore,˘[e] di Myrtia,ˆe di me stesso?», se non ostasse l'autografia del ternario, sottoposto dall'Alberti in più luoghi a un meticoloso lavoro di revisione, mentre per il v. 158 la soluzione di Grayson e Folena, apocope (*posiam*, cfr. n. 44) e dialefe d'eccezione in cesura (*lira,˘il*, cfr. § 2.1), pare confermata dalla simmetria coesiva delle due consonanti terzine finali: difatti come a 154 *Speriamoˆadonque* corrisponde 157 *Finiamoˆadonque*, così a 155 *serviam sperando,˘infelici* si collega *posiam la lira,˘il plectro* (senza contare che sovrabbondava graficamente anche la lezione originaria dell'attiguo v. 157: «Finiamoˆadonque, *finiamo* nostri pianti»).[193]

Infine «E t**u**,˘oˆArch**i**logo, de' miei dol**o**ri» (XIV 157) arieggia l'endecasillabo falecio letto come prosa (5'+5), mimesi resa ancora più stretta dalla promozione di *de'*. Difficile dire se il profilo ritmico di questo verso, bollato come «vizioso» dagli antichi trattatisti, escluso il caso in cui allo sdrucciolo segua sinalefe[194] (come in «M**i**ra le l**a**crimeˆeˆi sosp**i**r' ch'io sp**a**ndo» XIII 109), sia volutamente mutuato da Catullo, in forte anticipo rispetto agli esperimenti barbari dei cinquecentisti. Ci si limita a osservare che il primo dei celeberrimi carmi del passero (in faleci), emblema della poesia catulliana nell'*Amator*,[195] suonando «et solaciolum *sui doloris*, / credo, tum gravis acquiescit *ardor*» (Catvll. 2, 7-8), potrebbe aver suggestionato nel ritmo e nella rima (*dolori* : *ardori*) il verso in esame.

[191] Cfr. n. 101.

[192] Cfr. anche § 2.1.

[193] Cfr. Gorni, *Atto di nascita*, p. 272; Alberti, *Rime e versioni*, pp. 51, 154; Id., *Rime / Poèmes*, p. 187.

[194] Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, p. 144.

[195] Come ha mostrato Cardini, *Lo scaffale elegiaco*, pp. 177-79 (Id., *La rifondazione albertiana*, pp. 312-17), passando in rassegna i «poetas […] qui Musa et versu amores solentur», dopo Properzio e prima di Tibullo e Ovidio, ivi l'Alberti così ritrae Catullo: «alius eleganti carmine passerem deflet demortuum, delitias domine» (*Amator*, in Leonis Baptistæ Alberti *Opera inedita et pauca separatim impressa*, H. Mancini curante, Florentiæ, Sansoni, 1890, p. 15.3-4, ma secondo il testo critico allestito da Cardini per l'Edizione Nazionale).

3.4. Talvolta l'accento portante cade su congiunzioni, avverbi, interiezioni:

Quando varco là d**o**ve^Amor alberga (X 19)
mi mostra c**o**me^alle cerulee˘onde (X 23)
umiltate˘ov**e**r pietate^alberga (X 34)
né l'erbe, e non son t**a**nto duri e faggi (X 38)
col furor **e**ntro ch'al mio cor s'aggira (XIII 6)[196]
Seguiamo^ad**u**nque^e lacrimosi canti (XIII 73)
Bellezza è m**e**n che cortesia lodata (XIII 135)
Aimè,˘aim**è**,˘e che giova garrire (XIV 40)
Poss'io far, h**e**n, ch'io non mi sdegni?». «Che (XIV 121)
Vivi˘ad**u**nque˘in pianto^e lamento (XIV 151)
Finiamo^ad**u**nque^ogni cruccio^e lamento (XIV 172).

Altrove si ha la promozione ritmica del proclitico («né mi val contra que**s**ta^altera donna» X 29), specie del possessivo (cfr. anche § 1.2):

a seguire la s**ua**˘incerta fede (XIII 65)
seguiamo^e n**o**stri dolorosi pianti (XIII 141)
La Mëa con quei s**oi** ditaggi belli (XV 46).[197]

[196] *Entro* è di dubbia interpretazione: «avverbio da unire, posposto per iberbato a *furor*, con *iscende*» del verso precedente, «o preposizione che, anteposta per anastrofe al pronome relativo regga *al mio cor*» (Martelli, *La lingua poetica*, p. 83).

[197] Riguardo al pugno di settenari (cfr. anche le nn. 91 e 183), 46 di cui 31 nella ballata del *Corymbus* (XVI 16-59), prevale nettamente il modello giambico: in [II], VI, VII, XIII e XIV dei dieci settenari giambici (di 2ª, 4ª, 6ª sono VII 9, XIII 2, 17, 35, 125, 140, 176) solo tre hanno attacco in battere (VI 5, 8; XIII 140), due eludono l'accento di 4ª («ti p**a**re^*e*sser beata» VII 2, «Arch**i**logo, si sia» XIV 176). In XVI talvolta (vv. 28-32: «Aim**è**, ch'i' mi pensai / rallent**a**r mïa doglia, / e p**a**rte mi fidai / discopr**i**r mïe voglia. / Infel**i**ce chi spoglia» 2ª-6ª; 3ª-6ª; 2ª-6ª; 3ª-6ª; 3ª-6ª) il ritmo si accoppia alla rima, talaltra (vv. 52-56: «A n**oi**, mesch**i**ni^amanti, / qual d**u**ra non si pieghi, / ud**e**ndo n**o**stri pianti, / n**o**stri sosp**i**ri^e prieghi? / Chi sar**à** che dinieghi» 2ª-4ª-6ª; 2ª-6ª; 2ª-4ª-6ª; 1ª-4ª-6ª; 3ª-6ª) la cadenza giambica è alternatamente variata dalla soppressione dell'*ictus* di 4ª (v. 53) e dall'inversione di battuta (v. 55: 1ª ← 2ª).

4. *Pause*

4.1. La «passione geometrizzante»[198] dell'Alberti si avverte sensibilmente nell'uso della cesura, *in primis* nei sonetti. In I, come in parte già si è visto,[199] se la fronte è bloccata sulla *coupe* quinaria (tranne l'*incipit*, «Burchiello sgangherato, || sanza remi» articolato in un settenario e un quaternario non giunti dalla sinalefe[200]), la sirma vira verso quella settenaria lasciando alla prima l'ultimo verso di ciascuna terzina. Così in [II] le cesure scortano le rime nella prima quartina (A ↔ ces. setten., B ↔ ces. quin.) e nelle terzine (C ↔ ces. quin., D ↔ ces. setten.), mentre gli endecasillabi della seconda strofe sono tutti di 6ª (se il v. 7 «Amor da sé discazzaˆogniˆaltra sorte», ancipite, non ha lo stacco dopo *sé*, nel qual caso la costante sarebbe l'ossitonia: *cuor*, *val*, *sé*, *sta*). La corrispondenza tra rima e cesura si riscontra anche nell'ottava di III (A ↔ ces. quin., B ↔ ces. setten., salvo, direi, il v. 2: «uom furïoso | palidoˆe tremare»), mentre le terzine si dividono equamente le possibilità: la prima ricorre a pausa o sospensione dopo la quinta sillaba di ciascun verso, la seconda dopo la settima. In V la bipartizione 7 + 4 si ordina chiasticamente in testa a ciascuna quartina (come in I 1-4; per V 5 si veda oltre) e in coda ad ogni terzina. Per meglio caratterizzare, credo, le voci dell'«epigramma» dialogato[201] *Le chiome che io adorai* (VI), regolato dal «calcolo combinatorio» e dal «piacere della simulazione»,[202] nelle prime due strofe agli endecasillabi *a maiori* di Battista rispondono quelli *a minori* di Lauromina, mentre nel secondo scambio di battute, coerentemente con i primi due terzetti, le cesure si accompagnano alle parole-rima (C ↔ ces. setten., B ↔ ces. quin.). In VII, se nelle mutazioni la cesura è sempre quinaria, ripresa e volta sono speculari (v. 1: 5 + 6; v. 3: 7 + 4; v. 8: 7 + 4; v. 10: 5 + 6).

[198] Alberti, *Rime e versioni*, p. XIV (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. XXI).

[199] Cfr. § 3.2.

[200] Su questa soluzione prosodica cfr. R. Fasani, *Un capitolo di storia dell'endecasillabo: il quaternario in fine di verso*, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, I-II, a cura di L. Reina, Salerno, Laveglia, 1988-1990, II, 1231-52, poi in Id., *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, presentazione di C. Segre, Ravenna, Longo, 1992, pp. 91-113.

[201] Cfr. n. 9.

[202] Alberti, *Rime e versioni*, p. 19 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 24).

A maggior ragione, nemmeno le sestine rifuggono dalla fissità, alternando sequenze isometriche più o meno lunghe, che occupano anche stanze intere, come la quinta di VIII (vv. 25-30: ces. quin.), la prima e la seconda di IX (rispettivamente vv. 1-6: ces. quin., vv. 6-12: ces. setten.).

In cesura l'Alberti qualche volta indulge a echi fonici: in I 1-2 s'incrociano rime imperfette (consonanza e assonanza tonica): «Burchiello sgangher*at*o, sanza r*em*i, / composto insi*em*e di zane sfond*at*e», mentre ai vv. 5-6 la rima esterna consuona internamente, invertite le vocali, col verso successivo: «Ingegno svelto da pedali str*emi*, / in cui le r*ime* fioche e svarïate»; e assonanza piena si ha in «che fra le r*ose* nel bel viso alberga, / sospiri esce del c*ore*, de gli occhi *o*nd*e*» (X 26-27). Altre omofonie dànno vita a rimalmezzo («L'eterno mio dol*ore* e l'altrui sdegno / qual maggior fanno el mio tormento! E Am*ore*» XI 34-35), verticale («Per li pungenti sp*in'*, per gli aspri istecchi, / per le turbe mar*in'*, per cruda guerra» IV 1-2, «e trasport*armi* sì ostinati vènti, / e sdegno anuvol*armi* ognor più il cielo» VIII 21-22, «Io miro, Am*or*, la terra, e fiumi e l'onde, / gli uc[c]elli e i poggi, e fi*or'*, le fronde e l'erbe» X 1-2, «Nostri conc*epti* in noi non han ferm*ezza*; / nostre letizie brievi, rare e false; / nostri dil*etti* mai son senza aspr*ezza*» XIV 25-27, combinata con la sequenza di dittongo discendente + *-on* + consonanza in *-n* e con la rima esterna, come in «Orsù, dici*àn* de le fanciulle b*elle*, / qual' sano amare e d'ognun son lodate. / Qui son duo c*an'*; lassa ir le pecor*elle*» XV 34-36), interstrofica («pur questo t*ôr* non ci potette *Morte*. // Scripto ho nel cu*or*, persin che venne a *morte*» IX 30-31, che si alterna alla parola-rima, «Lieto io, lieta l*ei*, quando mi v*ede*. / Amor ha in odio i tuo sguardi musorni. // Serà cost*ei*, che sì tieco si si*ede*» XV 65-67, a due voci, come per i vv. 80 «Ma non iscuso *te*, benché me inc*usi*» e 84 «già lieti più di *te* qui vidi excl*usi*», «qua' sien de' pensier tu*oi* i più profondi. // Se 'l ciel si porge a v*oi* sdegnoso e diro» XVI 71-72),[203] anche a notevole distanza («dove mai sc*orse* sanza danno *barca*» VIII 36 riprende «e un sol f*orse* mi mantiene in *barca*» ivi, 16), o in ordine alla parola-rima: («però cercò d'averla seco il *cielo*. / Ebbela el *ciel*, ma non patì che Morte» IX 16-17).[204] Ed è la rimalmezzo a fornirci indicazioni di lettura. Stupirebbe nel contesto

[203] Cfr. § 1.2.

[204] Segnalata già in Alberti, *Rime e versioni*, p. 27 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 38).

della sestina in cui si trova il verso «over, d*o*ve col bel p**ie'** pr*ie*ma l'erbe» (X 10) di **2**ª-3ª e 7ª-8ª, se non lo considerassimo di **6**ª-7ª in virtù della promozione di *bel*, in rimalmezzo con *ciel* del verso successivo, anch'esso con accento ribattuto nella stessa sede:

> over, dove col b**e**l | p*ie'* priema l'erbe
> e fa sparir nel ci**e**l | t*u*tte le stelle,

scorporando («leso petrarchismo»?)[205] il sintagma di *RVF*, CXCII 9-11: «*L'erbetta* verde e i fior' […] / pregan pur che 'l *bel pe'* li *prema* o tocchi».[206] Analogamente in «onde di duol | mestier sarà ch'io assecchi» (IV 8) non pare avventato far slittare la cesura, contro la naturale scansione sintattica, dopo *mestier*, in rilievo per l'anastrofe, per salvaguardare la rimalmezzo che connette ottava e sestina (cfr. anche i vv. 1-2): «onde di duol mesti*er* sarà ch'io assecchi. // Ma tu, Padre sinc*er*, che l'opre e 'l core»,[207] così come l'endecasillabo di 4ª e 6ª «Certo ch'Amor cost*ui* troppo ben f*inse*» (V 5) accorderà preferenza alla sospensione dopo *costui*, echeggiato in cesura nell'ultimo verso della quartina: «che·llume in l*ui* | di ragione mai v*inse*» (V 8). Similmente [XIX] 2: «poiché sì vuol chi *può* quel che le pi*ace*» in rimalmezzo identica con 7 «Né rincrescer mi *può* chi ciò mi f*ace*», e XIII 85-87: «quella finta modestia, che ostende / essere ingegno in t*e* talor piatoso, / amar mi f*e'*, ch'a pianger or m'incende», cui segue una terzina che complica la rima dei versi esterni con quella interna in 8ª sede: «Chi si credesse mai che cu*or* sdegn*oso*, / crucci o pensier' sì ostinati e rei / fusse in tal don[n]a, o sì Am*or* dann*oso*?» (vv. 88-90).[208]

[205] Alberti, *Rime e versioni*, p. X (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. XVIII).

[206] Fonte registrata in Alberti, *Rime e versioni*, p. 32 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 179).

[207] Sugli 'unificatori', i collegamenti metrico-retorici fra ottavo e nono verso nei sonetti delle origini, nella fattispecie di Giacomo da Lentini, cfr. A. Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», 9 (1975), pp. 1-30 (poi in Id., *Saggi metrici*, pp. 109-39). Per il Quattrocento cfr. A. Comboni, *Due canzonieri: Boiardo e Cornazano*, in *Gli* Amorum libri *e la lirica del Quattrocento, con altri studi boiardeschi*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 67-80: 77-78.

[208] Per altre rime interne cfr. anche XIV 81 *sè* : 82, 84, 86, 88 *me* (86 *impresa* : 88 *incesa*) e § 4.2. La cesura spesso scava una nicchia in cui trovano ricetto parole-

4.2. Nel settore elegiaco-bucolico il verso può essere inciso da pause forti, spesso costituite properzianamente da interrogazioni ed esclamazioni, ess.:

> Convience pur seguir tuo imperio e legge,
> spiatato^Amore? ||ˇAh, quanto^è felice (XIII 19-20)
>
> Misere *noi*!||ˇE quanto male^offende
> nostra quïete!||^Aimè,ˇaimè, qual morte (XIV 16-17),

anche con gli emistichi teatralmente spartiti tra due voci distinte (se *Agilitta* non è da considerarsi, come sembra, con Tanturli, un soliloquio[209]):

> Ma stolta, non veg[g]'io quant'ioˇiniurio
> chi m'ama^e me?». || «Resta,^Agilitta,^omai
> di più^infuriar». || «Sì, certo,ˇioˇinfurio (XIV 139-141).

E le spezzature sintattiche non sempre coincidono con la cesura, ess.:

> Io fingëa cagion', i' l'arestava,
> I' mi godëa di suo pene: ||ˇio
> quel ch'in me soffro |ˇin altrui beffava (XIII 43-45)[210]
>
> questo me serve troppo^e loda: ||^i' 'l strazio (XIV 50)
>
> e chi n'èˇaltri ch'io cagion? || Per tanto
> stolta chiˇaltri cerca^e^ha ciò che vuole! (XIV 59-60)

rima dantesche e soprattutto petrarchesche: VI 4 *chiome* (*RVF*, XXX), 9 *sol* (come X 8, parola-rima di IX: *RVF*, XXII); VIII 31 *vele* (*RVF*, LXXX), 33 *sera* (come IX 29: *RVF*, CCXXXVII); IX 6, 22 *occhi* (come XI 23: *RVF*, XXX); X 2 *fior'* (*RVF*, CCXXXIX), 11, 36 *ciel* (parola-rima di IX: *RVF*, CXLII), 12 *ombra* (Dante, *Al poco giorno*); XII 1 *pietre* (Dante, *Al poco giorno* e *Amor, tu vedi ben*), 2 *alma* (*RVF*, CCXXXIX), 9 *tempo* (*RVF*, CXLII), 13 *anni* (*RVF*, XXX), 19 *notte* (*RVF*, CCXXXVII), 31, 39 *Morte* (parola-rima di IX: *RVF*, CCCXXXII); X 9 *mondo* è parola-rima di IX.

[209] Tanturli, *Note alle rime*, pp. 113-14.

[210] In chiasmo l'anafora *Io…i'… i'… io*.

«Che dirai,ˇAgilitta,ˆadunque?». || «Certo,
s'Archilogoˆama me,ˇi' son superba (XIV 64-65)

Floro, non ha queste Alpi una più rea
di leï. || Sta' qui doppoˆe vederai (XV 10-11)

Va. ||ˇIoˇaspeto che la Mea ritorni (XV 64).

La sfasatura è più d'attrito se l'accentazione è anomala:

iniusta, crudel, ingrata. ||ˇO stolto
chi per donna servir merto mai spera! (XIII 50-51),

o fioccano le dialefi:

Floro, non far cossì, non far. || Ioˇamo,
anche ˇioˇamo, ||ˇanciˆardo, ||ˇi' moro
e pur sto lieto. || Fa' comeˆio. || Cantiamo. (XV 16-18).[211]

Lo «stile sincopato, fatto di periodi brevi»[212] (i «versi piangiosi» sono un singultio), finisce per dirompere il verso in monosillabi («Ove s*è*, Niera? ed or, che più? che vòi?» XV 79). Esemplari dell'«oltranza prosodica»[213] albertiana «i versi più "aspri" dell'elegia» *Agilitta* (XIV 109-132), «d'andamento abnorme o franti da accenti ritmici che cadono su parole ossitone»,[214] spesso in rima sia esterna (119 *me* : 121 *Che* : 123 *te*; 122 *sì* : 124 *qui* : 126 *dì*) sia interna (109 *sì* : 110 *qui*; 109 *me* : 110 *e'*; 112 *Amor* : 114 *ancor*; 114 *me* : 115 *me*; 126 *dì* : 127 *chi*). Ma se è «metricamente ineccepibile il sistema di rime tronche dei vv. 119, 121, 123»,[215] i vv. 122, 124, 126 risultano ipermetri. Irriducibili i vv. 124 («Tutto vedo, tuttoˆodo, ben ch'io stia qui») e 126 («di poi la nocte ch'io te non vidi,ˆel

[211] Scansione trimembre (si noti anche l'assonanza *amo-ardo*) che si ripresenta in «Non direiˇa te no. || Diciàn. || Cantate» (XV 37).

[212] Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 326.

[213] Alberti, *Rime e versioni*, p. XII (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. XVIII).

[214] Alberti, *Rime e versioni*, p. 59 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 189).

[215] Alberti, *Rime e versioni*, p. 137.

dì?»),[216] l'editore normalizza il v. 122 («contro ‹d'› Archilago?". "Sì, contro te, sì») mediante l'espunzione della preposizione, lasciata comunque a testo fra parentesi uncinate (*contro d'Archilago* Grayson e Folena). Scelta discutibile, considerato che i tre versi rimano fra loro.[217] E considerato che l'ipermetria, con Tanturli,[218] potrebbe ricorrere poco prima al v. 69: «S'e' m'ama,ˆe s'ami; s'e' mi serve,ˆe serva», là dove gli autorevoli testimoni sono concordi nella lezione *e si serva* («Se m'ama, e' s'ami; se [mi] serve, e' si serva» Grayson e Folena). La dilatazione del verso – rispettosa del parallelismo, da intendersi, sulla scorta della proposta di Martelli («se egli mi ama, ebbene che sia amato; se egli serve, ebbene che io serva»):[219] '… che sia servito' – farebbe del resto il paio con l'«infrazione al sistema di rime in *-erba*»[220] (65 *superba* : 67 *acerba* : 69 *serva*).[221] C'è da chiedersi allora, anche in ragione dell'alta frequenza di ipermetri nella rimeria contemporanea,[222] se a XVI 25 «*convien serva* a sua posta e libertade», là dove i due codici che tramandano il componimento, *H* (ms. Typ. 24 di Harvard) ed *F10* (Magliabechiano VII 1145 della Nazionale di Firenze) recano *con un seruire a* (om. *H*) *sua posta e libertade*

[216] «Se non si proceda a […] precari ritocchi (*ch'io / ben ch'io* e *poi / di poi*)» (Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 355 n. 110).

[217] Endecasillabi tronchi di undici sillabe anche nella *Città di Vita* di Matteo Palmieri, cfr. M. Martelli, *Palmeriana*, «Interpres», 5 (1983-1984), pp. 277-301: 288-90; Bausi – Martelli, *La metrica italiana*, p. 74.

[218] Tanturli, *Note alle rime*, p. 114 n. 34.

[219] Cfr. Martelli, *La lingua poetica*, pp. 98-99.

[220] Alberti, *Rime e versioni*, p. 57 (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 189).

[221] Un'altra rima imperfetta (siciliana) si incontra di lì a poco: 83 *condocta* (*condutta* Grayson e Folena) : 85 *isdutta* : 87 *fructa*. E una «rima franta (se non è calco da *memet*)» (Alberti, *Rime e versioni*, p. 49, cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. 185; anche Pasquini, *Tradizione e fermenti*, p. 311 n. 15; G. Patota, *Appunti sulla lingua dell'Alberti poeta*, «Albertiana», 2, 1999, pp. 79-99: 93-94, poi in Id. *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 99-125: 117-18) in «mie nervi e forze, ardi, consuma me me» (XIII 116: 118 *extreme* : 120 *speme*).

[222] Alla ricca documentazione di autografi quattrocenteschi raccolta da Decaria in Francesco d'Altobianco Alberti, *Rime*, pp. CLXXXVIII-CXCV, si possono per es. allegare i versi eccedenti elencati in Sacchetti, *Il libro delle rime*, p. 7, sui quali cfr. anche C. Vela, *La «canzonetta da ballo» di Franco Sacchetti*, «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 157-78: 171-72.

(«con servire a sua posta e libertade» Grayson e Folena), sia davvero così azzardato, a tutela della rimalmezzo con 27 *servire*,[223] analoga a 33 *soffrir* : 35 *servire*, e 57 *servir* : 59 *soffrire* (nella «rete di rime interne»[224] del *Corymbus*: 19 *languire* : 21 *aminuir*, 27 *confidar* : 29 *rallentar*, 31 *discoprir* : 33 *soffrir* : 34 *finir* : 35 *servire*, 41 *poter* : 43 *tacer*, 58 *vede* : 60 *fede*), intervenire meno radicalmente e accogliere a testo il *surplus*: d'altra parte «*convien servire* a sua posta e libertade» sarebbe richiamato sintatticamente da 50 «Or *pianger* ne *conviene*» (e cfr. XIII 19 «Convience pur seguir tuo imperio e legge»).

Il «cameleonta»[225] sfida il Burchiello, «prend*e* vigore» da Dante, coltiva il «lauro» petrarchesco («ineccepibile» è il «registro delle sestine e dei sonetti»[226] ma con sporadici innesti d'altra specie), e si dà ai «lacrimosi

[223] Obliterata dalla congettura di Gorni, per la discussione della quale cfr. Alberti, *Rime e versioni*, p. 140 (Id., *Rime / Poèmes*, p. L).

[224] Tanturli, *Note alle rime*, p. 115.

[225] Secondo l'ormai trita definizione di Cristoforo Landino nel *Proemio* al *Comento sopra la Comedia*, cfr. Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, I-II, Roma, Bulzoni, 1974, I, pp. 100-64: 120.28-30: «Tornami alla mente lo stilo di Battista Alberto, el quale come nuovo cameleonta sempre quello colore piglia el quale è nella cosa della quale scrive» (ora anche in Id., *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, I-IV, Roma, Salerno, 2001, I, p. 237, *Pr.* IV 71-73), che muove da alcuni lacerti del maestro (Landino non è del resto nuovo a ritrarlo cesellando finissime allusioni ai suoi scritti, cfr. R. Cardini, *Alberti e Firenze*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, pp. 223-66: 262 n. 72), vale a dire *De pictura*, I 7, in Alberti, *Opere volgari*, III, 20.13-14: «e questi fanno quanto si dice il cameleone, animale che piglia d'ogni a sé prossima cosa colore», e Id., *I libri della famiglia*, IV 2621-2622: «E come diceano sapea Alcibiade, cosí noi imitaremo el cameleonte, animale quale dicono a ogni prossimo colore sé varia ad assimigliarlo», cfr. A. Di Grado, *L'ombra del camaleonte*, in L.B. Alberti, *Momo o del principe*, edizione critica e traduzione a cura di R. Consolo, introduzione di A. Di Grado, presentazione di N. Balestrini, Genova, Costa & Nolan, 1986, pp. 1-18: 3-4, poi con il titolo, *L'ombra del camaleonte: il* Momus *di Leon Battista Alberti*, in Id., *Dissimulazioni. Alberti, Bartoli, Tempio. Tre classici (e un paradigma) per il millennio a venire*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1997, pp. 11-41: 15. La similitudine è antica, cfr. per es. il *Mare amoroso* (in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, I-II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, pp. 487-500), vv. 200-202: «Onde i' son sì com'è il camaleone, / che si trasforma e toglie simiglianza / d'ogne color che vede, per temenza».

[226] Alberti, *Rime e versioni*, p. XII (cfr. Id., *Rime / Poèmes*, p. XVIII).

canti» di Catullo, Tibullo, Ovidio e soprattutto Properzio.[227] E se «ancora vive Lesbia, Corinna, Cinzia, e l'altre già mille anni passati amate da quelli dotti e litterati»,[228] ancora «tu e io e gli altri tutti siamo curiosi e cerchiamo intendere […] che crucci siano innovati fra Mirzia e chi l'ama»,[229] e sé e chi l'ama Agilitta, meschina, continua ad aspreggiare (come Floro). L'*asperitas* innerva la prosodia dei metri elaboratamente «inculti»: come è noto (e descritto in questa rassegna), è dal concorso di vari artifici, combinati con perizia, dieresi più o meno ordinarie (e talora ecoiche), arrotate dialefi, mobilità del ritmo e della misura, cesure slabbrate, frammentarismo sintattico, *enjambements* più assidui e forti («t'è pregio, Myrtia; e bella donna, *senza / aver* chi speri in sue bellezze amando, / è indegna di biltade e riverenza» XIII 106-108),[230] che consegue il peculiare andamento «claudicante».[231] Ma se «claudica el piede» (*Vers*. V 3), l'ingegno è sempre «destro».

[227] Cfr. Cardini, *Lo scaffale elegiaco*, p. 181 (Id., *La rifondazione albertiana*, p. 327): «Lo stile di *Mirtia* e *Agilitta*, uno stile franto e aspro, programmaticamente antimelodico (e dunque polemicamente antipetrarchesco), non proviene, come improvvidamente si è sostenuto, da Dante, proviene da Properzio. Talché la definizione che Antonio La Penna ha dato del Landino, *Propertius alter*, prima e meglio ancora si addice all'Alberti».

[228] *Ecatonfilea*, in Alberti, *Opere volgari*, III 205.25-27. Anche Landino, per collegarsi alla n. 225, «mescol*erà* […] fra i suoi ideali precursori Catullo agli elegiaci augustei» (D. Coppini, *Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Atti del Convegno di studi (Firenze, 26-27 marzo 1998)*, a cura di G. Lazzi – P. Viti, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 291-327: 295), cfr. Christophori Landini *Carmina omnia*, ex codicibus manuscriptis primum edidit A. Perosa, Florentiae, in aedibus L.S. Olschki, 1939, *Xandra*, II 27.

[229] *De iciarchia*, I, in Alberti, *Opere volgari*, II 216.22-25, citato in Alberti, *Rime e versioni*, p. 42 (Id., *Rime / Poèmes*, p. 64).

[230] Fra le altre inarcature, interessante il caso di V 12-13: «sforza chi il fugge, e chi il segue *nutrisce / di speme* incerta; e mai lo sofra scarco», analogo ad A. Galli, *Canzoniere*, edizione critica a cura di G. Nonni, presentazione di E. Cecchini, Urbino, Accademia Raffaello, 1987, 142, 7-8: «così defuncto, el cor pur se *nutrica / de speme* et torna ad la sua fiamma viva».

[231] Tanturli, *Note alle rime*, p. 112.

Massimo Miglio

MICROSTORIE IN VERSI, PROSE E QUALCHE IMMAGINE: ROSA BATHURST E BONNARD

Nota – Je ne me doutais pas en prenant cette esquisse que 15 jours après cet endroit serait le theatre d'un accident deplorabl[e,] c'est près de cette tour que miss Bathu [***] tomba dans le Tibre le 16 mars suivant.

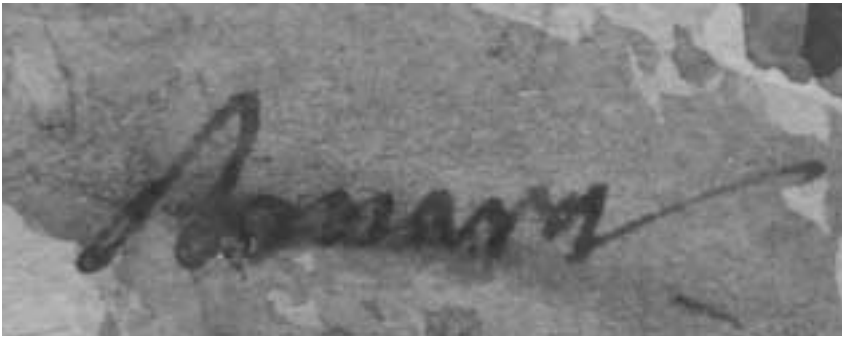
Un pittore in visita a Roma, come tanti altri tra Settecento e Ottocento, disegna uno dei luoghi della tradizione artistica, Ponte Milvio. A distanza di qualche tempo sfoglia il suo album e annota uno spiacevole incidente accaduto proprio lì dove aveva realizzato il suo disegno (Tav. 2).[1]

Qualche tempo prima, sempre sullo stesso foglio, in basso a destra tra i due margini, aveva preso nota del luogo, della data e del soggetto del disegno: «Vue sur le Tibre et la Campagne de Rome près de Ponte molle, 29 fevrier 18[24]» (Tav. 3).

Il disegno è firmato; purtroppo sopra un tratto d'acquarello più scuro che crea qualche difficoltà: leggo Bonard (Tav. 1). Poco aiuto viene dai repertori, ma credo che si possa identificare con quel Camille Marie Bonnard, che a Roma è stato dal 1820 al 1827.[2]

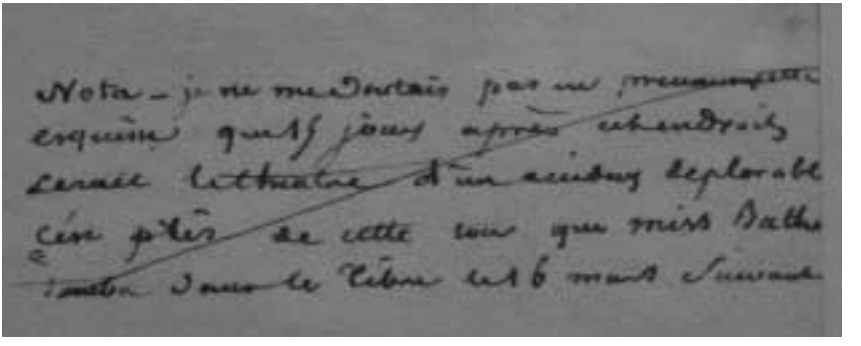
[1] La scrittura è di modulo medio, elegante, con frequenti legature che a volte uniscono parole diverse e con qualche individualità significativa, come nella resa delle lettere in fine parola e delle maiuscole.

[2] Disegno ad acquarello su carta (mm 134 x 132), lumeggiato, discreto stato di conservazione, leggere macchie al verso, firmato in inchiostro marrone sul *recto* in basso a destra, conservato in Collezione privata. Bonnard, che era nato a Tolosa, sposa a Roma nel 1822 la figlia del pittore Giuseppe Cades (morto nel 1799), e lavora in S. Andrea delle Fratte e in S. Maria del Popolo; si sposta poi a Firenze; a Parigi nel 1822 e 1824 espone paesaggi italiani e romani; collabora con Giacinto Gigante; pubblica a Parigi nel 1829, *Le Pèlerin, ou Souvenir de Roma*, con sue incisioni; essenziali notizie in V. Thieme – F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler […]*, IV, Liepzig, Seemann, 1910, p. 304; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition de J. Busse, 1999, II, p. 529.



Tav. 1

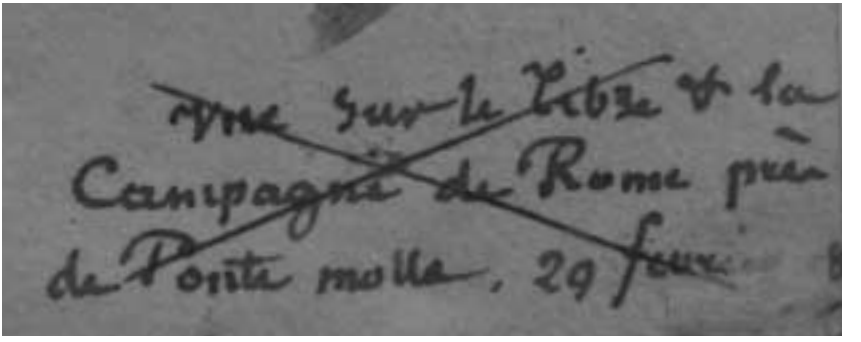
I ricordi di Bonnard sono ancora freschi, le date sembrano ricordate con precisione. L'incidente doveva avere avuto un'eco notevole; doveva aver colpito l'immaginazione di tutti ed essere rimasto nella memoria di molti.



Tav. 2

Chi era la ragazza coinvolta nel deplorevole incidente? Cosa era successo? Le curiosità che nascono dalle sue annotazioni, successivamente barrate da un segno trasversale, sono tante, e possono essere tutte risolte, a cominciare dal nome della *miss*.

Miss Rosa Bathurst (così si chiamava) era una giovane inglese di sedici anni, anglicana, bellissima e vivace, in viaggio d'istruzione a Roma accompagnata da uno zio e da una zia, con lettere commendatizie per



Tav. 3

l'ambasciatore di Francia, il duca di Laval Montmorency. Avevano preso alloggio nella locanda di Anna Rinaldini in Piazza di Spagna.[3] Qualche tempo dopo avrebbe dovuto sposare Algernon Percy, figlio di Lord Beverley. Il padre di Rosa era scomparso in maniera misteriosa, in anni lontani sulla strada del ritorno da Vienna a Londra, e la sua scomparsa aveva alimentato un giallo diplomatico. Il suo corpo non era stato ritrovato. Qualche anno dopo anche il fratello morì in un incidente cadendo da cavallo.

Rosa, che «plusieurs étrangers […] trouvaient la plus belle personne de Roma»[4] aveva a Roma con sé un bel cavallo inglese «che montava abitualmente e francamente», regalo, sembra, di Algernon Percy. In lei tutti ammiravano «la bellezza, la grazia, lo spirito, il brio, la dolcezza delle maniere». Aveva lunghi capelli biondi.

La sera del 15 marzo, racconta Artaud de Montor, incaricato d'affari a Palazzo Farnese, c'era stata una festa a palazzo, che era durata fino a notte inoltrata, fino alle quattro del mattino, e lei ne era stata la regina. Come regina della festa aveva deciso per il giorno successivo, una cavalcata fuori porta lungo le rive del Tevere.

[3] Archivio di Stato di Roma, Direzione generale di polizia, b. 2148 (titolo 7 del 1824).

[4] Stendhal, *Voyages en Italie*, teste établis, présénte et annotés par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, p. 1218.

Il risveglio era stato lento. L'ambasciatore s'era quasi dimenticato l'impegno della cavalcata. Solo in tarda mattinata cavalieri e dame a cavallo si mossero da Piazza di Spagna, che era il luogo stabilito per l'incontro. Passata Porta del Popolo si erano diretti verso la sponda del fiume per risalire il Tevere oltre Ponte Milvio. L'ambasciatore guidava il gruppo, dietro era miss Bathurst tutta vestita d'azzurro. La notte era stata fredda ed aveva piovuto molto. Il Tevere aveva invaso le sponde, «il sentiero era divenuto sì angusto che non si poteva passarlo senza pericolo […] Fuvvi un momento in cui il sentiero non era più largo d'un piede, essendo stato il resto del terreno via trasportato dalla foga del fiume nei suoi gorghi».

Avviene a quel punto l'irreparabile. Davanti al pericolo, il cavallo dell'ambasciatore fa uno scarto all'indietro e salta un muretto, alla destra, verso terra. Non così il cavallo di miss Bathurst:

> Il cavallo di lei fermossi ei pure, ma non gli era più possibile di volgersi indietro; spiccò il salto; sotto i piedi mancògli la terra, e precipitò nel fiume. Nel medesimo istante si vide la giovinetta combattere coi flutti e galleggiare favorita dal suo vestire (una lunga amazzone di panno azzurro). Tutta la famiglia inglese ebbe tempo di dare indietro.

Terrore, spavento e affanno. Era ormai tardi e la notte cominciava a calare: «La notte cominciava a distendersi sull'orizzonte. Parecchie persone che formavano parte del corteggio volarono a Roma per chiedere nuotatori, corde, soccorsi d'ogni genere. Accese torchie non tardarono a rischiarare il luogo della torbida catastrofe».

La catastrofe è ormai avvenuta. La voce si sparge; anche chi è la voce recitante dell'accaduto viene informato ed accorre sul posto, dove le ricerche continuano anche la mattina successiva; vengono emanati subito due bandi con promessa di ricompense.[5] Il cavallo era ricom-

[5] Uno dei bandi fu fatto strappare dalle strade di Roma dal Presidente del Rione Campo Marzio ed è conservato nel fascicolo relativo all'accaduto in Archivio di Stato di Roma, Direzione generale di polizia, b. 2148 (titolo 7 del 1824) insieme ad una trascrizione manoscritta: «Mancia di cinquanta Luigi d'oro. A chi potrà rinvenire il corpo di una Giovane Sign.na d'Anni 18 caduta nel Tevere vicino a Ponte Molle ne

parso qualche tempo dopo, tutto solo, sulla sponda; qualche testimone affermò d'averlo visto passare sotto Ponte Milvio ancora montato. L'esperienza dei fiumaroli romani lasciava poche speranze sulla sorte della ragazza, ed infatti «non si scoperse traccia veruna, nemmeno dell'ampia sua veste, né del suo cappello, né di quant'altro avea con sé […] I parenti della vittima, tutta l'ambasciata francese e gli Inglesi che trovavansi in Roma dovettero rassegnarsi a riguardare l'orrenda sventura siccome irreparabile».[6]

Il presidente del rione di Campo Marzio, Stefano del Drago, informava il 16 marzo la Direzione Generale della polizia: «Quest'oggi alle ore 22 Madame Rosa Barthurst (*così*) inglese di anni circa 18 alloggiata nella Locanda di Anna Rinaldini in Piazza di Spagna nr. 12, cavalcando, nel transitare per un viottolo sulla riva del Tevere passato Ponte Milvio, è precipitata nelle acque insieme al cavallo. Essa si è perduta, ed il cavallo è tornato in terra».[7]

A Roma furono sospese le feste. Qualche tempo prima era morto il cardinale Consalvi; qualche giorno dopo la scomparsa di miss Rosa morì anche la duchessa di Devonshire, che era pur molto anziana, addolorata dalla morte del cardinale e di miss Bathurst. Il pontefice Leone XII, da poco eletto, era ammalato e si pensava ad un prossimo conclave. Qualcuno a Roma dovette pensare che la triste fama degli anni bisestili fosse pur vera, e il 1824 era bisestile. Bonnard aveva disegnato Ponte Milvio il 29 febbraio.

L'impressione fu enorme e si trasformò in versi.

Giuseppe Gioacchino Belli scrisse a caldo un'elegia in terzine *In morte di Rosa Bathurst*, immediatamente pubblicata, «data in luce tre giorni dopo il disastro», e che è ora una rarità, ma che Mario Praz giu-

dia l'avviso alli Signori Freeborn Smith e Compagni in via Condotti nr 7: gli sarà regalata la suddetta somma di 50 luigi d'oro. Roma 19 marzo 1824».

[6] Artaud de Montor, *Storia del pontificato di Leone XII […] voltata in italiano […]*, I, Milano, G. Resnati, 1843, pp. 141-45; Stendhal, *Voyages*, pp. 1261-63, per il racconto dell'accaduto, ma con l'avvertenza dell'editore che non esiste alcuna prova che il testo, pubblicato in «Le Globe» nel 1828, sia di Stendhal (p. 1754).

[7] Archivio di Stato di Roma, Direzione generale di polizia, b. 2148 (titolo 7 del 1824); ho solo modificato maiuscole e punteggiatura.

dicava senza pregi.[8] Non è difficile accettare il suo giudizio, nel leggere versi come: «Volgeva il giorno che va agl'Idi appresso / del mese in che all'ariete si congiunge / il Sol dai pesci […]», che dovrebbero indicare giorno e mese dell'accaduto; o, inframezzato da ricordi storici, ascoltare il racconto dell'accaduto:

> Così a tal giunse del fatal viaggio
> che più stretto e difficile il sentiero
> da insolito terror preso il destriero
> mal sentì allor la signoria del morso
> per la solita man del cavaliero.
>
> E volto il capo al lido e all'acque il dietro
> inverso quelle del suo peso ingorde
> calcitrò, cesse, e si piombò retrorso.[9]

La notizia varcò i confini dello Stato pontificio. Ripercorse le strade seguite dalla comitiva inglese per giungere a Roma; raggiunse il settantenne Ippolito Pindemonte a Verona, che scrisse una canzone *per madamigella Bathurst che morì annegata nel Tevere*, dedicata alla contessa Teresa Nogarola Appony, stampata a Milano nel 1824 nel «Ricoglitore».[10] A Verona era arrivata un'eco abbastanza informata dei fatti e il Pindemonte, che pur immagina una giovinetta vestita di verde, racconta:

[8] G.G. Belli, *In morte di Rosa Bathurst*, Roma, Stamp. de Romanis, 1824, vedi M. Praz, *Lettrice notturna*, Roma, Casini, 1952, pp. 33-34 (33): «A parte la rarità, e la curiosità dell'argomento, non credo che l'opuscoletto di poche pagine possa avere altro pregio […] prolisse e insieme tronfie terzine dantesche […] retorico componimento». Praz rinunciò a comprare il volumetto, in vendita ad un'asta di libri. In una più tarda elegia dedicata al Tevere, Belli ricorda Rosa e definisce il fiume *antopografo*.

[9] [G.G. Belli], *Belli italiano. I. Le poesie anteriori al periodo romanesco*, edizione integrale a cura di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, pp. 249-353.

[10] «Il ricoglitore ossia archivi di geografia, di viaggi, di filosofia, di economia politica, di eloquenza, di poesia, di critica, di archeologia, di novelle, di belle arti, di teatri e di feste, di bibliografia e di miscellanea, adorni di rami», compilato per D. Bertoletti, 23 (1824), pp. 42-44. La Nogarola era la moglie dell'ambasciatore d'Austria a Roma, ed era in partenza per Londra.

Vaga cavalcatrice
Dalle Romane porte
Colei da molti accompagnata usciva.
Giorno il credea felice,
E ignorava che Morte
Non veduta con loro anch'ella giva.
Fattisi al Tebro in riva,
Quel Britannico lume
Sfallir sente al destriero
piè sul mal sentiero,
E con tutto il destrier cade nel fiume.
Cade dov'è un gran fondo
Lasciando addietro i suoi compagni e il Mondo.
Due volte render l'onda,
Lei, che pur fuor mostrossi,
Parve, e due volte ancor se la ritolse.
Due volte dalla sponda,
L'insano zio gittossi,
Ma perigliò se stesso, e lei non colse,
Ed inverso Occidente
Tra i tempestosi mari
Della Tirrena Dori
Portolla, io temo, con la sua corrente,
Se alle Najadi sue
Sempre chiesta e richiesta indarno fue.

Il dio d'Amore, le Naiadi, Teti, l'Aurora, la tirrenia Dori, non rispettarono la poesia di Pindemonte e non venne esaudito il suo auspicio che madamigella Bathurst raggiungesse i tempestosi mari e lì riposasse per sempre.

Qualche mese dopo, in autunno, uno dei cavalieri inglesi tornò a Roma e, giunto all'altezza di Ponte Milvio, fece fermare la carrozza e continuò a piedi: «rifece melanconicamente e lentamente il sentiero lungo il Tevere fino a quel punto ove sei mesi prima era accaduta la grande disgrazia». Da lontano, sull'altra sponda del fiume, vide due contadini «raccattare qualcosa che pareva un pezzo di panno azzurro, ed andarsene». Chiamò qualcuno con le vanghe e scavarono. Così, come era successo tante volte in passato per statue antiche e sarcofagi, dalla

terra di Roma, dal fango delle rive, riapparve il corpo di Rosa «meravigliosamente conservato; la figura della gentile fanciulla riapparve un tratto alla luce, bella, quasi fosse imbalsamata, colla sua amazzone azzurra ed i lunghi capelli sciolti sulle spalle; soltanto aveva sulla fronte la traccia di una piccola ferita. Per un istante ella apparve in tutta la sua vaghezza; ma, pur troppo!, per un istante solo». L'aria consumò quello che il fango aveva conservato.[11]

Non so dare troppo credito alla precisione dei ricordi di Enrichetta Caetani. Una diversa versione dei fatti era apparsa sulle pagine del «Cracas» del 1824, che in precedenza aveva anche raccontato l'accaduto. Si parla di moltissimi giorni di ricerche senza risultato, finché un giorno «vuole il vulgo che una vegliarda, ricordevole di un sogno, additasse il fondo dal quale sarebbe venuta fuori, quasi Ondina dormente; e dopo sei mesi il fiume la rese alla spiaggia: ma il suo corpo non sofferse di rivedere la luce, e come se non avesse voluto riedere a quella terra che l'avea tenuta felice, andò subitamente in polvere e si sciolse». Non sto sfogliando in questo caso il giornale del 1824, ma quello del 1890, che sembra molto vicino a quanto aveva scritto Artaud de Montor.

Il cronista del «Cracas» del 1890 era tornato alla storia di Rosa in occasione dell'assassinio di Rosa Angeloni uccisa e gettata nel Tevere dal marito. Scrisse un lungo articolo in cui ricordava scrittori e poeti che avevano raccontato quella storia in versi e prosa.

Rinvia soprattutto a Cesare Malpica, che trascrive quasi integralmente:

> Ed ecco che nel mese di settembre, mentre il di Laval era a S. Luigi dei Francesi […] un Volante dell'ambasciata venne a dirgli: essersi trovato il corpo della misera: averlo saputo da un cavalcante de' Braschi […] Giunto presso Ponte Molle, in riva al fiume, due pescatori dal loro battello gl'indicarono una massa color nero, per metà in acqua – era il cadavere di una donna, il cui volto non si riconosceva perché coperto d'un cappello di paglia, e d'un velo

[11] *Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta, raccolti dalla sua vedova (1804-1862) e pubblicati pel suo centenario, con un saggio introduttivo di Giuseppe Monsagrati*, a cura di L. Fiorani, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005, pp. 101-03.

> nero attorcigliato al capo. Intorno al corpo si vedea qualche cencio dell'amazzone; le mani eran nude, comeché nell'atto della catastrofe Miss avesse i guanti. Gli onesti romani sollevandole mostrarono al Duca le dita ornate di moltissimi anelli preziosi […] Portato sur una barella in una casa vicina colà fu osservato dal Dottor Trasmondi. Tagliati i nastri che legavano al collo il cappello apparve il volto, intatto come il resto del corpo, come le mani bianchissime. Era ancora la bella Miss, bianca come un marmo statuario. Tolto il cappello che avea preservato la capigliatura dal contatto con l'acqua si videro le bionde trecce, ancora fragranti degli oli balsamici ond'eran profumate. Ma! non appena tocche si staccaron dal capo. Rinvia anche al suo collega che il 30 settembre del 1824, nel fare la cronaca del rinvenimento, aveva raccontato con molta precisione momenti, modi e cause, e lo trascrive: la mattina 27 corrente si vide (*il cadavere*) galleggiare nel mezzo del fiume, dal lato del Ponte opposto al lato della caduta. Un acquavitajo essendosene accorto alla punta del giorno, ne avvertì due carrettieri, i quali verificata la cosa, fecero da un barcaiolo condurlo alla riva dove fu tosto riconosciuto, sì per le individuali forme poco alterate […] che per l'abbigliamento e vestiario intatti ancora.

Il cronista del 1824 evita tutte le suggestioni che incrosteranno l'accaduto, dimentica miti e sogni, individua con precisioni le ragioni di un riaffioramento a distanza di mesi:

> Questa invenzione così discosta dalla disgrazia, e la integrità e conservazione del cadavere, a evidenza dimostrano, che la nobile fanciulla precipitata nel fiume col suo cavallo, fu dal peso e dalle violente mosse di questo sprofondata in un banco di melma, dove è rimasto finché le correnti ordinarie a poco a poco hanno corroso e diminuito la mole arenosa che le stava sopra; e una piena più gagliarda delle altre prodotta dall'ultima dirottissima pioggia, la distaccò dalla sua semestrale dimora, talché potesse poi sollevarsi alla superficie delle acque.[12]

[12] «Il Cracas. Diario di Roma», (Anno CXXXV), anno quarto del suo Risorgimento, n° 13 della Nuova Raccolta, n° 159, 21 apr. - ott. 1890, pp. 364-384 (*Cose vecchie e nuove. Curiosità romane. Rosa*).

Ancora una volta il presidente del Rione Campo Marzio inviava, il giorno 8 ottobre, una informativa al Governatore di Roma e Direttore generale della Polizia, che aveva come oggetto *Rinvenimento di un cadavere annegato di sesso femminile*:

> Per parte del mosciarellaro Giovanni Cardoni solito a trattenersi sul Ponte Milvio si è questa mane circa le ore 13½ venuto ivi all'assicurazione di un cadavere di sesso femminile trasportato dalla corrente delle acque del Tevere, coll'opera di un pescatore, e due carrettieri della prossima cava della breccia. Dalla descrizione poi avutasi degli indumenti, che indossa il cadavere, e di lui stato di putrefazione, sembra che il tutto tenda a far credere che sia la nota giovane inglese Rosa Barthurst annegatasi nel giorno 16 dello scorso marzo. Lo scrivente si è dato immediatamente carico di renderne cerziorato il Notaro di settimana di sangue del Governo per effettuare la solita formale ricognizione, e di spedire colà la forza carabiniera a guardia del cadavere.[13]

Ancora una volta le notizie corsero. Ne fu informata la madre che tornò in Italia per dare sepoltura alla figlia nel Cimitero acattolico, dove da pochissimi anni erano stati sepolti Keats «il cui nome fu scritto nell'acqua» e il cuore di Shelley annegato a Livorno, e dove fino ad allora per Rosa c'erano stati solo un nome e piante di rose intorno (Tav. 4).

[13] Archivio di Stato di Roma, Direzione generale di polizia, b. 2148 (titolo 7 del 1824); anche in questo caso ho soltanto modificato le maiuscole e la punteggiatura. Insieme con Giovanni Cardoni, avevano tratto a riva il cadavere il pescatore Simone Jannoni ed i carrettieri Giuseppe Dordi e Filippo Bedetti, che avevano accettato di dividere la ricompensa in parti uguali tra loro, ma il banchiere si era rifiutato «dicendo di voler regalare soltanto scudi 20 […]». Per questa ragione il *mosciarellaro* Cardoni, che si firma Cardò, fa scrivere una supplica in cui «Spone che unitamente ad altri tre individui ha rinvenuto e portato in terra nel giorno n. 8 corrente il cadavere della nota inglese, che diversi mesi indietro si annegò disgraziatamente nel Tevere nelle vicinanze di Ponte Molle» e «Supplica la Eccellenza Vostra Reverendissima onde per misura di polizia voglia ordinare che sia effettuato tal pagamento per intiero, giacchè trattasi con forestieri e quella prima notificazione affissa non fu ritirata o contradetta». Venne probabilmente fatta una piccola inchiesta e, in assenza di copie presso il tipografo Mordacchini, venne fatta strappare una copia del bando ancora affissa per le strade di Roma, che permise al Presidente del Rione Campo Marzio di comunicare al Direttore generale di polizia che «Secondo il tenore dell'affisso non pare si possano negare i cinquanta Luigi».

Tav. 4

Aveva fatto realizzare per Rosa un sepolcro di pura sensibilità neoclassica e ne aveva affidato la realizzazione a Richard Westmacott junior (1799-1872): un imponente ed elegante monumento a tempio di marmo bianco, con sulla fronte una slanciata Rosa, vestita di un trasparente panneggio all'antica, che dalle acque increspate del Tevere sale in cielo aiutata da un angelo; sul verso Èros con la fiaccola capovolta a terra, in mano una rosa (fin troppo esplicito il riferimento a Rosa) che appassisce su cui vola una farfalla, simbolo denso che suggerisce bellezza e trasformazione, passaggio dalla terra alla luce eterna (Fig: 5).

Tav. 5

Sul lato ad occidente una lunga epigrafe in inglese ricorda il padre di Rosa, collega la sua morte a quella della figlia nel dolore di madre e moglie; invita chi passa a riflettere sull'instabilità della fortuna: «Early,

bright, transient, chaste. As morning dew / she sparkled, was exhaled and went to heaven». Sul lato ad oriente venne scolpita la versione in italiano dell'epigrafe che la madre chiese di tradurre a Michelangelo Caetani, lui che quel giorno, forse, faceva parte della cavalcata:[14]

Qui sepolta
è
Rosa Bathurst
che cavalcando in altrui compagnia sulla riva del Tevere
per l'escrescenza del Tevere e per l'ombrare del suo cavallo
miseramente annegò a dì 14 di marzo l'anno 1824.
Fu figlia di Beniamino Bathurst
il quale in una missione speciale
diretta a Vienna scomparve
né mai più seppesi
dalla afflitta sua moglie
novella o di sua vita o di sua morte
e fu perduto di anni ventisei.
Sua figlia che ne avea
ereditato le doti tutte dell'animo e della persona
compiva l'anno decimo sesto di sua età
allorché
perì di una sorte al pari di quella funestissima.

O tu che leggi
questa storia di afflizione e di dolore
apprendi almeno da lei l'instabilità dell'umana infelicità.
Non ti faccia confidare in quella né gioventù né amabilità
che possano in te ritrovarsi, perché colei che dorme
il sonno della morte fu tenerissimo fiore e amabilissima

[14] *Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani*, pp. 101-03; l'epigrafe in inglese indica per la morte il giorno 11 marzo, con una correzione appena accennata. Praz, *Lettrice*, commenta a proposito del lungo epitafio: «Né più che nei poeti fu fortunata l'inglesina nell'epigrafista, che decorò il suo sepolcro nel Cimitero protestante di Roma […]». Di fronte a quella tomba aveva invece pianto nel 1873 Henry James, cfr. C. Ricciardi, *Daisy Miller fra i romantici*, in *Donne d'America. Studi in onore di Biancamaria Tedeschini Lalli*, a cura di C. Giorcelli, Palermo, ILA Palma, 2003, p. 230.

fu quanto mai cuore desiderare e occhio
vedere per eccellenza e fu speranza carissima
alla vedova madre
la quale nell'amarezza e nel pianto
di tanta perdita addoloratissima
questo misero ricordo alla memoria di lei
pose.
Qual rugiada sul primo mattino
vaga e pura nel cielo esalò.

L'epitafio precisa la data dell'incidente: era il 14 marzo 1824, e indica che, a distanza di poco tempo, Bonnard ricordava con qualche imprecisione le date (la sua nota sul verso del disegno andrebbe corretta) e che anche Artaud de Montor faceva qualche confusione a proposito dei giorni. La festa a Palazzo si era svolta sabato 13 marzo, la cavalcata era avvenuta la domenica successiva 14 marzo.

Negli stessi mesi, o appena più tardi, qualcuno raccontò con i pennelli la tragedia e ne suggerì un'interpretazione. Serafina Carafo fotografò l'evento (Tav. 6). Rappresentò Ponte Milvio e l'ampia ansa del Tevere, ancora più ampia per l'esondazione; lo sconforto dei compagni di gita, il tentativo dello zio di salvarla. Quasi protagonista della scena, accostato alla disperazione dei cavalieri, è il cavallo, probabilmente un baio che scalpita impaurito, sellato e bardato, con sella da donna, morso, testiera e redini, con la criniera fluente, la coda mozza. Sullo sfondo la cupola di San Pietro, Monte Mario e sulle pendici Villa Madama. Rosa trascinata dalla corrente invoca aiuto; il suo cappellino con la veletta è ormai lontano, più vicino a riva il manicotto a forma di cuore. Il Tempo con la falce della morte; le Parche che filano e recidono la matassa della vita; un piccolo eros in lacrime con la fiaccola capovolta; la Fama, su uno sfondo di nuvole, propongono in qualche modo un messaggio simile ma non uguale a quello dell'epigrafe, molto più povero di contenuti e tradizionale. Ma già più articolato di quello di Pindemonte e Belli.[15]

[15] Il quadro di Serafina Carafo, pittrice quasi sconosciuta, conservato in collezione privata, è pubblicato in B. Riccio, *Omaggi inglesi*, in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Catalogo della Mostra*, Milano, Electa, 2003, pp. 193-97: 197.

Tav. 6

Piacerebbe allora vedere com'era Ponte Milvio e come era la Campagna romana disegnati da Bonnard, come erano le sponde del fiume negli stessi giorni della scomparsa nel Tevere di Rosa, ma bisognerà ricorrere a qualche altro disegno dei tanti pittori di vedute di quegli anni per vedere com'erano la torre del Ponte, restaurata da pochi anni dal Valadier, le rive in qualche tratto scoscese coperte da cespugli, o, appena più a monte, il paesaggio di dolci colline e le morbide anse del fiume con le sue sponde, con sentieri percorsi da gente a spasso e da pescatori.[16] Il nostro foglio è stato tagliato da un album (la perdita di qualche lettera nel margine destro delle scritture lo conferma) e Bonnard aveva preso le sue note sul retro del disegno precedente a quello di *Ponte Molle*. Se voltiamo il foglio, troviamo tutt'altra immagine disegnata da Bonnard nelle sue passeggiate romane: il disegno di un luogo non

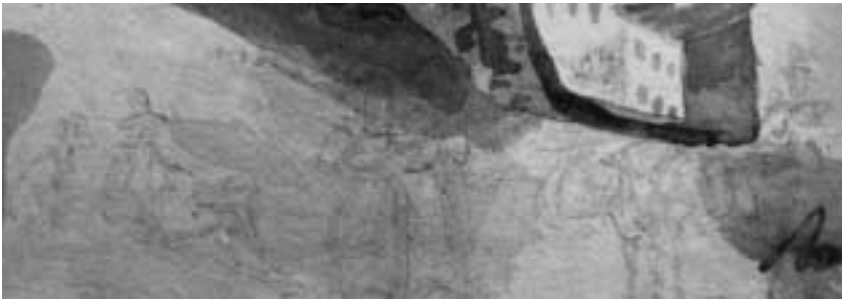
[16] Rinvio, come suggestione, a R. Keaveny, *Vedute di Roma dalla Biblioteca Apostolica Vaticana. Collezione Thomas Ashby*, Roma-London, Newton Compton, 1988, pp. 224-32.

molto frequentato dalla pittura di veduta, il complesso dei Santi Quattro Coronati visto dal portale d'ingresso (dove in quegli anni era il «Conservatorio delle povere orfane»),[17] quello che le guide di qualche anno fa definivano «un tozzo edificio medievale», con sulla destra lo sfondo di Roma com'era ai primi dell'Ottocento.[18] Ed un segnale che l'attenzione era tutta per l'edificio può essere confermata dalla presenza, che si indovina appena con molta attenzione, al margine inferiore, alla curva della strada sterrata, di un gruppo di figurine, da sinistra verso destra: due bambine che forse giocano con un cane, due donne, un asino con le gerle sulla soma e accanto chi lo guida; figure che l'artista non ha però acquerellato, quasi nella convinzione che la loro presenza fosse un elemento di distrazione (Tav. 8).

Tav. 7

[17] *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna. Opera postuma dell'Abate Ridolfino Venuti Cortonese*, Roma, C. Barbiellini, 1766, p. 29.

[18] In alto, su due righe di scrittura, in corpo maggiore, leggermente successiva alle note che ho prima trascritto, Bonnard scrive il soggetto: *Vu du Couvent des Quattro Santi Coronati a Rome – Janvier 1824*; l'ultima cifra, il 4, è corretto su 3 (Tav. 7).



Tav. 8

Bonnard passeggiava per quella stessa Roma dove Tullio Dandolo, con un occhio molto attento ai suoi tempi, aveva immaginato avesse passeggiato, su e giù per il Celio, il giovane cardinale Giovanni dei Medici durante il pontificato di Innocenzo VIII (1484-1492):

> Niuna parte di Roma è più ricordevole e cara al visitatore poeta e filosofo, di questa, che, tutta a colli e vallette, vestesi di alberi, di rovine, di chiese, di cenobi; ivi trascorrono viottoli tra siepi e muraglie reticolate; e al sopravvenire del giocondo autunno, tralci carichi di grappoli dorati, rami onusti di pesche e fichi si curvano sovr'ajuole disseminate di meloni: siede il vignajuolo sulla porta di recinto… a godere la frescura […], confusa fragranza empie le deserte navate di Santa Maria in Navicella, di Santo Stefano Rotondo, de' Santi Quattro Coronati, e ragazzetti seminudi giocano sotto i marmorei vestiboli, mentre fra' mazzi di verzura le capre si arrampicano su ruderi, atteggiate come Pussino le pinse […].[19]

Poussin suggestiona Dandolo, che descrive con arte il verde che si insinua nella città, in qualche caso la macchia del tutto, e indica le ragioni del viaggio a Roma di letterati e artisti: rovine, chiese, muraglie, navate deserte, marmorei vestiboli, e insieme idilliaci paesaggi di campagna nella città.

[19] C.T. Dandolo, *Roma ed i papi. Studi storici, filosofici ed artistici*, III, Milano, Pirotta & C., 1857, p. 48.

L'immagine di Bonnard invece sembra solo in parte interessata alle suggestioni che qualche anno dopo proporrà Dandolo. Arrivato sullo spiazzo sterrato, l'artista pare colpito soprattutto dal *tozzo edificio medievale*, da quell'immagine, fin nella torre campanaria, di struttura difensiva, accentuata dalla scarpa di rinforzo, appena ingentilita dal portale d'ingresso. Appiattiti sul colle, i Santi Quattro Coronati relegano in basso, in lontananza, la città che era stata affascinata dalla triste storia di Rosa.

Una storia che a metà del Novecento Giorgio Nelson Page tornò a raccontare, trasformata ormai in un romanzo,[20] che non sfuggì a Benedetto Croce. Nel segnalarlo nello *Spettatore italiano* nell'ottobre del 1952, Croce ricordava le lezioni di Vittorio Imbriani, ascoltate in anni lontani a Napoli, e aggiungeva al dossier relativo a Rosa Bathurst una scheda, che traeva dal saggio *Versificatore e poeta* dell'Imbriani. La scheda nuova era una poesia del ventenne Alessandro Poerio, scritta *in morte di una giovinetta inglese caduta nel Tevere*, che Imbriani aveva messo a confronto con la canzone di Pindemonte. Poerio era per Imbriani un poeta, Pindemonte un versificatore. E Croce concludeva esortando alla lettura della poesia di Poerio: «Consiglio di cercarla e di leggerla».[21]

L'ho cercata, l'ho letta e la trascrivo in parte, alla ricerca di una conferma del giudizio di Imbriani, e di Croce, che lascio alla sensibilità del lettore:

[20] G.N. Page, *Il racconto di Rosa Bathurst*, Roma, Casini, 1952. Giorgio Nelson Page (Roma, 11 settembre 1908 – Zurigo, 30 luglio 1982) era nato a Roma da padre inglese; ricorda le passeggiate con lui nel Cimitero acattolico, dove ora è sepolto. È stato direttore del settimanale «Lo specchio».

[21] B. Croce, *Terze pagine sparse, raccolte e ordinate dall'autore*, I, Bari, Laterza, 1955, pp. 201-02; l'intervento di Imbriani era stato riedito da Croce, molti decenni prima, in V. Imbriani, *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1907, pp. 317-49; l'epitafio era definito «una lunga iscrizione bilingue di pessimo gusto», il monumento sepolcrale «un cenofiatuzzo», la versione italiana «è così sconciamente scritta, ch'io non vo' riprodurla» (pp. 318-19).

E ruinò veloce
E 'l bel corpo con l'acqua si confuse;
Gli occhi alzarsi e le braccia, uscì la voce,
Ma il flutto e 'l mondo sovra lei si chiuse,
E muto il suo perir fu d'ogni traccia.
Raggio di sol non venne in su l'eterno
Pallor della sua faccia.

I' non la vidi mai
Splender di vita, ma nell'alto petto
Viva e morta la vergin portai,
Ma la perdei, ma nel dolor l'affetto
Mi si rivela, e prego: ove si giacque
Miseramente l'insepolta spoglia
Passin più lievi l'acque.[22]

Ma la storia continua ancora, nei versi delle canzoni. Sembra. Sono parole e musica che molti hanno in mente:

Questa di Marinella è la storia vera
che scivolò nel fiume a primavera,
ma il vento che la vide così bella
dal fiume la portò sopra una stella.

Sola, senza il ricordo di un dolore […].

Questa è la tua canzone Marinella
che sei volata in cielo su una stella
e come tutte le più belle cose
Vivesti solo un giorno, come le rose.[23]

[22] *Poesie edite e postume di Alessandro Poerio, la prima volta raccolte*, con cenni intorno alla sua vita per M. d'Ayala, Firenze, Le Monnier, 1852; era stata stampata la prima volta in *Alcune liriche*, Paris, Didot, 1843.

[23] F. De André, *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, saggio introduttivo e cura dei testi di R. Cotroneo, Torino 1999, p. 16.

Racconta Fabrizio De André come è nata la canzone di Marinella: «*Marinella* nacque dalla storia vera di una ragazza, figlia di contadini, che a sedici anni rimase orfana e senza casa, sottrattale da parenti predoni. Fu quindi costretta al marciapiede. Due anni dopo un cliente la scippò, la uccise e la gettò nel Tanaro. Quando lessi questa storia su un giornale locale, credo "La Provincia" di Asti, ebbi l'impulso di fare qualcosa per lei […]»; oppure, racconta che la canzone è nata «da un tentativo di romanzo familiare […] o sulla stregua di un romanzo familiare […] scaraventata nel Tanaro o nella Bormida, non ricordo bene, avevo 15 anni […]». *Marinella* è la storia di una prostituta gettata nel fiume (nel Tanaro o nel Bormida). Sembrerebbe tutto molto lontano da Rosa Bathurst.

Ma c'è chi racconta qualcosa di diverso, forse di più complesso. Dobbiamo tornare al Cimitero acattolico di Roma dove, qualche anno fa venne sepolto Gregory Corso. Il racconto è ora di Gino Castaldo: La tomba di Corso è nella parte alta del cimitero, accanto alle mura antiche, immediatamente sotto quella di Shelley, il poeta che amava di più, e poco sopra quella della sconosciuta Rosa Bathurst, morta sedicenne, annegata nel Tevere, che poi tanto sconosciuta non è, considerando che, come pochi sanno, è la figura che ha ispirato la Marinella della omonima canzone di Fabrizio De André.[24] Le suggestioni sono forti. Una fanciulla scivolata nel fiume. Appassita presto come una rosa. Trasportata dal vento sopra una stella. Sembra una lettura d'oggi, in versi, della stele sepolcrale. Ma è solo una suggestione?*

[24] F. De André, *I miei personaggi*, in *fabrizio de andré. la mostra*, a cura di V. Bo – G. Harari – Studio Azzurro, Milano-Genova 2008, p. 88; Fondazione De André Onlus, *Effedia. Sulla mia cattiva strada,* s. d.; G. Castaldo, *Sepolto accanto a Shelley il poeta della beat generation*, «La Repubblica. Cronaca di Roma», 6 maggio 2001, p. 22; G. Castaldo, *Le ballate dell'anti-eroe*, in F. De André, *L'opera completa*, III, Roma, 2009, pp. 5-6.

* Grazie ad Elisabetta Mori per la suggestione della memoria informatica, ad Anna Lia Bonella per quella delle carte scritte d'archivio; ad Amedeo, Federica, Fulvio, Giulia, Isa, Matteo, Paola, Salvatore, Luisa e Silvia per aver vagabondato con me.

María de las Nieves Muñiz Muñiz

LA *DECLAMATIO LUCRETIE* DI COLUCCIO SALUTATI E LA SUA TRADUZIONE CASTIGLIANA

Dopo la prima fortuna della *Declamatio Lucretie,* attestata da numerose copie manoscritte,[1] la memoria di questo piccolo capolavoro retorico di Salutati venne oscurata non senza la collaborazione dello stesso autore, che lo accantonò come un peccato di gioventù insieme ad altre sue opere poetiche.[2] Non contribuì certamente a cambiare le cose l'interesse posteriore della critica per gli scritti del cancelliere più confacenti all'Umanesimo civile,[3] e il silenzio venne così a cadere sull'operetta salvo poche

[1] Un primo censimento è stato approntato de Enrico Menestò nel saggio *La "Declamatio Lucretiae" del Salutati: manoscritti e fonti*, «Studi medievali», s. III, 20 (1979), pp. 917-24. Lo stesso Menestò ha pubblicato il testo tramandato dal codice di Todi, considerato il più affidabile: *Coluccio Salutati. Editi e inediti latini dal Ms. 53 della biblioteca comunale di Todi*, Todi, 1971. Com'è noto, la tradizione a stampa partì da edizioni quattrocentesche delle epistole di Enea Silvio Piccolomini, tra le quali venne spesso inclusa la *Declamatio*.

[2] Così Novati nella edizione dell'*Epistolario* da lui curata, a proposito della lettera di Salutati a Giovanni di ser Buccio da Spoleto datata 1º febbraio 1406 (C. Salutati, *Epistolario*, a cura di F. Novati, I-IV, Roma, Tipografia del Senato, 1891-1911, IV/1, p. 73; la lettera, dove Salutati elenca le proprie opere senza menzionare quelle poetiche e retoriche, è riprodotta alle pp. 69-77).

[3] Non a caso Hans Baron cita solo di sfuggita la *Declamatio Lucretie* nel suo celebre studio sull'Umanesimo civile, e unicamente a proposito della figura di Bruto, cfr. *The crisis of the early Italian Renaissance. Civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, Princeton, Princeton University Press [1955], 1993, p. 115; Daniela De Rosa ne omette ogni menzione (*Coluccio Salutati, il cancelliere e il pensatore politico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980), e Ronald Witt tace pure della *Declamatio* nonostante parli di Lucrezia (*Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham, University of North Carolina Press, 1983, p. 371). Solo Berthold L. Ullman fa cenno all'operetta ricordandone anche velocemente l'influenza da Bandello a Shakespeare (*The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova, Antenore, 1963, p. 34 e nota). Ringrazio Guido Cappelli dell'aiuto prestatomi in questa ricognizione bibliografica.

eccezioni,[4] finché negli ultimi decenni del Novecento la leggenda lucreziana non è tornata alla ribalta sotto la spinta degli studi femministi.[5]

Lungi, però, dall'inserirmi in questa recente linea di ricerca, il mio intento è di saldare un debito antico con la fortuna spagnola dell'opera,[6] riesumandone la traduzione che nella prima metà del Quattrocento un anonimo allestì per Íñigo López de Mendoza, Marchese di Santillana.

[4] È doveroso, però, ricordare, oltre ai lavori già citati di Menestò e di Ullman, il saggio di B. Croce, *Intorno a Lucrezia nella poesie e nella casistica morale*, «Critica», 35 (1937), pp. 146-52, poi in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1954, pp. 400-10, e prima ancora l'edizione del ms. Lat. fol. 15 della Biblioteca Universitaria di Greifswald, curata da H. Müller (che però ne ignorava l'autore), *Zur Literatur der Geschichte von der Lucretia*, «Blätter für das Bayerische Gymnasial und Real Schulwesen», 14 (1878), pp. 371-74.

[5] Per i contributi più recenti, cfr. I. Donaldson, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford, Claredon Press, 1982; S.H. Jed, *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989; R.A. Bauman, *The Rape of Lucretia, "Quod metus causa" and the Criminal Law*, «Latomus», 52 (1996), pp. 550-66; C.L. Baskins, *Cassone painting, humanism, and gender in early modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; S. Fontanarosa, *La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre*. *I. Tra Medievo e Riniascimento*, «Aufidus», 38 (1999), pp. 115-47; Id., *Iconografia e produzione letteraria: ricerche riflessioni, da Livio a Giradoux. II*, «Aufidus», 39 (1999), pp. 93-121; M.M. Matthes, *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics: Readings in Livy, Machiavelli, and Rousseau*, University Park (Pennsylvania), Penn State Press, 2001; J. Eisenberg, *Patriotism and Gender in the Tradition of Modern Political Thought*, «Contributions to the History of Concepts», I, 1 (2005), pp. 63-82. Si aggiunga ancora la tesi inedita di J. Follak, *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie. Coluccio Salutatis 'Declamatio Lucretie' und die Menschenbilder im exemplum der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit*, Universität Konstanz, Fachbereich für Literaturwissenschaft, 2002.

[6] Per la fortuna della *Declamatio* in Inghilterra, cfr. E. Prescott Hammond, *Lydgate and Coluccio Salutati*, «Modern Philology», 25, 1 (1927), pp. 49-57 (che riscontra tracce della *Declamatio* nella traduzione del *De casibus* di Boccaccio), A.S. Galloway, *Chaucer's Legend of Lucrece and the Critique of Ideology*, «Fourteenth Century England», 60, 4 (1993), pp. 813-32, e S. Delany, *The Naked Text. Chaucer's Legend Of Good Women*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1994. Quanto alla letteratura francese, cfr. F. Bérier, *La Force d'Elvide. À propos de la "Declamatio Lucretie" de Coluccio Salutati et de l'"Historia Floridani et Elvidis" de Nicolas de Clamanges*, «Recherches et Travaux», 50 (1996), pp. 133-49.

Il testo, tramandato da un codice miscellaneo appartenuto al Marchese, si conserva tuttora inedito presso la Biblioteca Nacional di Madrid[7] con la segnatura Vitr/17/4 (anticamente: Res. 6ª-2). Giova ricordare che nel 1905 Mario Schiff ne aveva dato notizia nel suo libro *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*,[8] dove chiariva come i tratti di scrittura corrispondenti all'operetta, situata in ultimo luogo, fossero «d'une autre main» e «un peu antérieurs» rispetto alle restanti traduzioni raccolte nel codice, vale a dire quella del *Fedone* di Platone dovuta a Pedro Díaz de Toledo (versione fondata sul *Phaedo* latino di Leonardo Bruni, compreso il prologo)[9] [ff. 1-58]; quella del *De beata vita* di Sant'Agostino attribuita allo stesso Díaz de Toledo [ff. 61-81v], e quella dell'orazione di un ambasciatore di Federico II a Onorio III a proposito delle crociate [ff. 83-90v]. Di questi tre lavori, tutti con l'*explicit* «huic operi finis. Deo graçias» e privi di rubriche, i primi due recano sul frontespizio una bella cornice ed alcune iniziali decorate in stile fiammingo,[10] mentre di diversa fattura è la decorazione che orna il margine interno del frontespizio e le iniziali delle *Declamaçiones*, munite a loro volta di una lunga rubrica.[11] C'è quanto basta per assegnare al volgariz-

[7] Com'è noto, il Duca di Osuna del Infantado, discendente di Santillana, vendette il patrimonio librario della famiglia alla Biblioteca Nacional nel 1886.

[8] M. Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études. Sciences philologiques et historiques, 1905, pp. 8-18.

[9] Ha pubblicato questo testo N.G. Round, *Platón. Libro llamado Fedron. Plato's Phaedo translated by Pero Diaz de Toledo (MS Madrid, Biblioteca Nacional Vitr 17,4)*, London, Tamesis Books, 1993. La stessa traduzione si conserva in un altro manoscritto (Biblioteca Universitaria di Salamanca, ms. 2614), mentre quella che figura col medesimo titolo in un codice della Bibliothèque nationale di Parigi insieme alla traduzione dell'epistola di Basilio ai giovani (Esp. 458), corrisponde in realtà alla versione dell'*Axioco* pseuoplatonico realizzata dallo stesso Díaz de Toledo a partire da quella latina di Bruni, cfr. T. González Rolán – P. Saquero Suárez-Somonte, *El "Axioco" pseudoplatónico traducido e imitado en la Castilla de mediados del s. XV. Edición de la versión romance de Pedro Díaz de Toledo y de su modelo latino (documentos)*, «Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos», 19 (2000), pp. 157-98.

[10] Il fontrespizio della traduzione del *Fedone* reca in basso le armi dei Mendoza. Il codice è membranaceo.

[11] Si tratta di due iniziali miniate su oro con motivi vegetali: la prima in apertura del discorso dei parenti; la seconda all'inizio della replica di Lucrezia. Trascrivo di seguito la descrizione del codice offerta dalla Biblioteca Nacional di Madrid: «Tratados varios,

zamento della *Declamatio* una propria autonomia,[12] ma niente (dedica, *explicit* o altro) che ne chiarisca l'attribuzione.

s. XV. 93 h.: perg.; 25 x 19 cm. Contiene: [Introducción al libro llamado Fedrón, traducido por Pero Díaz de Toledo]. *Inc.*: De la inmortalidad del alma diversos actores (h. 1) […]. *Exp.*: E quanto a esto asaz es dicho e entremos ya a su interpretación (h. 5). Platón: Phedon. *Inc.*: Echecrates, tu Fedron fueste presente (h. 5) […]. *Exp.*: con quienes nos conversamos e contractamos. Huic operis finis. Deo gracias (h. 59). San Agustín, *De beata vita*. *Inc.*: Varon muy humano et de grand virtud (h. 60) […]. *Exp.*: puesto fin a nuestro razonar nos partimos. Deo gracias. Huic operi finis (h. 80v). Discurso de un embajador del Emperador Federico II al Papa Honorio III. *Inc.*: Muy bien aventurado e muy gran pontifice (h. 81) […] *Exp.*: e gloriosamente puedas fazer que del pasare. Huic oper finis (h. 88v). Coluccio Salutati: Declamaciones de Lucrecia. *Inc.*: O mi Lucreçia non te quieras afligir nin atribular (h. 89) […] *Exp.*: entiendan ser liçito bevir a mugeres nos castas. Fenesçen las declamaçiones de collucio chançeller de florençia, çerca de Lucreçia (h. 93). El tratado de Salutati, de distinta mano. Desc. fis.: 1 h. en blanco entre las h. 59 y 60; otra, entre las h. 79 y 80. Nota ilustración: Dos orlas al estilo de Jorge Inglés; la primera (h. 1), con decoración vegetal, figuras humanas, y escudo del Marqués de Santillana sostenido por dos ángeles; la segunda (h. 60), con rostros y figuras humanas, animales y vegetales. Nota ilustración: Inicial en h. 1, que representa a Sócrates bebiendo la cicuta, y en h. 60, sin terminar; otras, en h. 89 y 90v. con decoración vegetal al margen. Tít. y epígrafes en rojo, en el último Tratado. Nota de procedencia: Bca. del Duque de Osuna e Infantado. Enc. moderna, en piel con hierros, iniciales del Duque de Osuna y cortes dorados, de Binet». Altre descrizioni del codice figurano in J.M. Rocamora, *Catálogo abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del excmo. señor duque de Osuna*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1882, n° 911; D. Bordona, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, p. 364, n° 911; *Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV con motivo de la celebración del V centenario de la muerte de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958, n° 138; e nei seguenti volumi: *El Marqués de Santillana y su época. Exposición conmemorativa del sexto centenario de su nacimiento (1398-1998*), Madrid, Comunidad de Madrid, 1998; *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1964; M. Sánchez Mariana, *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Madrid, Biblioteca nacional, 1993, pp. 142-43, n° 15; G. Grespi, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Madrid, Biblioteca Nacional de Estaña, 2004, pp. 37, 198, 208; J. Yarza Luaces, *La nobleza hispana y los libros iluminados (1400-1470). Corona de Castilla*, in *La Memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, bajo la dirección de P.M. Cátedra & M.L. López-Vidriero, edición al cuidado de M.I. de Páiz Hernández, Salamanca, Instituto de Historia del libro y de la lectura, 2004, t. I.

[12] In ogni caso, la scrittura appartiene, come il resto del codice, al tipo gotico librario spagnolo; quanto alla decorazione contiene elementi vegetali policromi non troppo

Com'è noto, attorno ad Íñigo López de Mendoza operò una ampia cerchia di letterati che tradussero per lui una cinquantina di opere antiche e moderne (fra gli autori, Omero, Platone, Virgilio, Seneca, Cicerone, Quintiliano, Sant'Agostino, Eusebio, Orosio, Dante, Petrarca, Boccaccio, Bracciolini, Leonardo Bruni, Stefano Porcari, Giannozzo Manetti), un catalogo cospicuo che lo converte nel maggior mecenate di volgarizzamenti del Quattrocento spagnolo, anche se non tutte le versioni conservate sono da ascriversi a vere e proprie sue committenze. D'altra parte, a prescindere dalla provenienza, molti dei volgarizzamenti raccolti nella Biblioteca del nobile castigliano sono anonimi e presentano uno stile assai uniforme,[13] il che riduce di molto il margine per tentare proposte attributive: basterà ricordare il caso di Mario Schiff che, in base ad analogie di stile, assegnò a Pedro Díaz de Toledo la traduzione del *De Genealogia deorum* di Boccaccio, poi scopertasi opera di Martín de Ávila.[14] Non mi azzarderò, quindi, su questa strada, ma tenterò piuttosto di offrire un primo approccio al metodo di riscrittura impiegato dall'anonimo volgarizzatore facendo anche qualche accenno alla fortuna della leggenda lucreziana nella cerchia del Marchese.

Va subito detto che del cancelliere fiorentino non si trovano altri testimoni nella Biblioteca di Íñigo de Mendoza, e che nessun'altra sua opera risulta tradotta in Spagna al di fuori della *Declamatio.* Quanto

difformi da quelli fiamminghi, con l'aggiunta di alcuni dettagli in oro; la pergamena è leggermente più fine. Mancando ogni numerazione antica dei fogli, ed essendo moderna la rilegatura del codice (dovuta a Binet e recante le iniziali dei Duchi di Osuna), risulta impossibile determinare se l'ordine in cui compaiono le diverse opere sia quello originario.

[13] Sulle caratteristiche delle traduzioni iberiche nel Quattrocento, cfr. P. Russell, *Traducciones y traductores en la Peninsula Ibérica (1400-1550),* Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985; C.J. Wittlin, *De la traducció literal a la creació literària*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1995*;* G. Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997; T. González Rolán – A. Moreno Hernández – P. Saquero Suárez-Somonte, *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.

[14] Il codice, contenente una copia del volgarizzamento del trattato boccacciano con la dedicatoria di Martín de Ávila al Santillana, si conserva presso la Biblioteca Lázaro Galdiano di Madrid (Ms. 657, il prologo di Martín de Ávila occupa i ff. 59r-63r). Ne diede notizia J. Piccus, *El traductor español de "Genealogia deorum*", in *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, II, 1966, pp. 59-75.

agli indizi di lettura di altri suoi scritti, nonostante il precoce contatto fra Salutati e Fernández de Heredia (1393-94 ca.),[15] l'unica traccia finora emersa è il riuso dell'epistola a Antonio da Scarperia in un commento catalano alla lettera *Ad Lucilium* di Seneca.[16]

La conclusione ovvia è che il testo posseduto da Santillana non interessò tanto per il prestigio dell'autore quanto per la storia che tramandava. E difatti non mancano accenni alla moglie di Collatino negli scritti del Marchese, che la incluse fra le belle caste in uno dei *Proverbios* composti a istanze del re Juan II di Castiglia (1437): «Fermosas con grand sentido / fueron Vagnes / Diana, Lucreçia e Damnes, / Ana e Dido: / nin se pase por olvido / Virgínea, / cómo su grand fecho sea /

[15] Com'è noto, Salutati chiese a Heredia notizie sul volgarizzamento aragonese delle *Vite* di Plutarco (Salutati, *Epistolario*, II, pp. 289-302), cfr. A. Luttrell, *Coluccio Salutati's Letter to Juan Fernandez de Heredia*, «Italia Medievale e Umanistica», 13 (1970), pp. 236-43.

[16] Nella fattispecie si tratta di una traduzione dell'epistola (per cui cfr. Salutati, *Epistolario*, II, pp. 252-57) in parte dichiarata e in parte dissimulata, che semplifica notevolmente il testo ignorandone gli elementi formali e concettuali più innovativi. Cfr. T. Martínez Romero, *Coluccio Salutati i una "Expositio" catalana*, «Llengua & Literatura», 7 (1996), pp. 273-89, poi in T. Martínez Romero – A. Hauf, *Un clàssic entre clàssics*, València, Institut Interuniversitari, 1998, pp. 41-53. Già Ottavio di Camillo dichiarava la propria perplessità di fronte alla mancanza di riferimenti a Salutati nel Quattrocento spagnolo (cfr. O. di Camillo, *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 21 e p. 38). Tuttavia diverse epistole di Salutati si trovano in un codice miscellaneo della Biblioteca Nacional, Mss. 17652 (P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, IV, *Alia Itinera*, II: *Great Britain and Spain*, Brill, 1996, p. 573-574), e un altro manipolo in un codice della Biblioteca Colombina di Siviglia (5.5.8), infine, la *Declamatio Lucretie* figura in un altro codice miscellaneo di provenienza italiana, conservato presso la Biblioteca Capitular di Toledo (ms. 100, 42, f. 139rv, cfr. *Iter Italicum*, ivi, p. 646). Per quel che riguarda l'accostamento fra il *De laboribus Herculis* di Salutati e i *Doze trabajos de Hércules* di Enrique de Villena (1417), Margherita Morreale non ha potuto rilevare altro che sostanziali differenze (cfr. M. Morreale, *Coluccio Salutati's "De Laboribus Herculis" (1406) and Enrique de Villena's "Doze Trabajos de Hércules"*, «Studies in Philology», 51, 1954, pp. 95-106, ora in EAd., *Escritos escogidos de lengua y literatura*, edición de J.L. Rivarola – J. Pérez Navarro, Madrid, Gredos, 2006, pp. 519-28), mentre Paolo Cherchi ha dimostrato come la falsariga seguita da Villena sia stata in realtà la *Fiorita d'Italia* di Guido da Pisa (cfr. P. Cherchi, *"Los Doce trabajos de Hércules" de Villena y la "Fiorita" de Guido da Pisa*, «Revista de Filología Española», 82, 3-4, 2002,, pp. 381-96).

conosçido» (cap. VI: *De castidat*, "copla" 54), un "refranero" cui Pedro Díaz de Toledo aggiunse delle chiose sulle quali dovrò tornare dopo.[17] In ogni caso, accessibili erano alla sua cerchia le fonti principali della leggenda: Tito Livio (*Ab urbe condita* I 57-58), Ovidio (*Fasti* II, vv. 721-852), Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium*, VI, I), Sant'Agostino (*De Civitate Dei*, I 19), San Girolamo (*Adversus Jovinianum*, I 46), Boccaccio (*De casibus*, III 3: «De Tarquinio Superbo, Romanorum rege»; *De claris mulieribus,* XLVIII: «De Lucretia Collatini coniuge»)[18]. Ma è precisamente il confronto tra le versioni più vulgate della storia e quella offerta dall'umanista fiorentino ad aiutarci a capire le scelte di lettura dei letterati spagnoli, compreso lo stesso traduttore.

Secondo Menestò, Salutati ebbe presente soprattutto Tito Livio e in subordine i *Fasti* ovidiani,[19] due testi che offrivano alcune formule facilmente sovrapponibili: «deditam lanae inter lucubrantes ancillas […] inveniunt» (Livio), «ante torum calanthi lanaque mollis erat» (Ovidio) > «tu inter servas lanificio intenta reperta est» (Salutati); «regias nurus, quas in convivio […] viderant tempus terentes» (Livio), «ecce nurus regis fusis per colla coronis inveniunt» (Ovidio) > «regis nurus commessationibus occupatas invenimus» (Salutati); «hostis pro hospite» (Livio), «hostis ut hospes init» (Ovidio)> «non hospitem sed hostem» (Salutati), e cosi via. Ma, al di là di puntuali concordanze e dell'evidente priorità della fonte liviana, ciò che conta è la novità di fondo introdotta da Salutati rispetto ai predecessori, e cioè la trasformazione del succinto dialogo

[17] I *Proverbios*, destinati all'educazione del primogenito del re, futuro Enrique IV, circolarono ampiamente manoscritti con la chiosa di Pedro Díaz de Toledo, composta parimenti a istanze di Juan II di Castiglia intorno al 1445. Questo paratesto continuò ad accompagnare l'opera di Santillana nelle prime stampe, la più antica delle quali la abbinò al *Tratado de providencia* di Diego de Valera (*Proverbios, con la glosa del autor y de Pedro Díaz de Toledo*; Diego de Valera, *Tratado de providencia contra fortuna*, Zaragoza, Juan Hurus, 1488-1490 ca.).

[18] Escludo dall'elenco Dionisio di Alicarnasso (*Antiquitates romanae*, IV 64-67), la cui prima traduzione latina, dovuta a Lapo (Lampugnino) Birago, è posteriore alla morte di Santillana (1458).

[19] Menestò, *La "Declamatio Lucretiae" del Salutati*, pp. 920-22. Il primo a tentare una ricerca sulle fonti della *Declamatio* fu A. Eussner, *Vindiciae*, «Blätter für das Bayerische Gymnasial und Real Schulwesen», 24 (1888), pp. 74-75.

tra Lucrezia e i parenti nel centro del discorso: un vero e proprio confronto dialettico di insolita complessità.[20]

Il dilemma implicito nel suicidio senza colpa di Lucrezia aveva già attirato l'attenzione di Sant'Agostino, che vi aveva fatto perno nel *De civitate Dei* per dimostrare la superiorità della morale cristiana su quella pagana. A tale fine egli aveva messo a nudo il contraddittorio sdoppiamento di Lucrezia in vittima e carnefice, un paradosso che rendeva tanto più ingiusta la sua punizione quanto più ne ribadiva l'innocenza («Si non est illa inpudicitia qua inuita opprimitur, non est haec iustitia qua casta punitur»).[21] La causa di un tale nodo non era, secondo Agostino, l'eccessiva severità morale della matrona romana, bensì il peso determinante da lei attribuito all'opinione pubblica. Non si era uccisa, insomma, Lucrezia per amore dell'onestà ma per paura della vergogna («non est pudicitiae caritas, sed pudoris infirmitas»); solo l'avidità della fama («Romana mulier, laudis auida nimium») aveva potuto spingerla a considerare come propria la dissolutezza altrui, temendo che la paziente sopportazione del delitto sembrasse indizio di complicità («Sociam quippe facti se credi erubuit, si, quod alius in ea fecerat turpi-

[20] Infatti, giova ricordare che Salutati poteva avvalersi solo di questo breve scambio di battute riportato da Livio pro e contro l'assoluzione: (Parenti) è la mente a peccare e non il corpo, quindi non c'è colpa quando manca l'intenzione («mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit culpam abesse») *vs* (Lucrezia) «io mi assolvo dalla colpa, non mi libero dalla punizione; e nessuna donna priva di pudicizia vivrà sull'esempio di Lucrezia» («ego me etsi peccato absoluo, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet»). D'altronde, l'argomento assolutorio dei parenti vi è presentato come un flebile tentativo di consolazione («consolantur aegram animi auertendo […]»), mentre la ferma replica della donna poggia unicamente su elementi soggettivi ed esemplari. Ancora più scarna la versione di Ovidio, ridotta al mero rifiuto del perdono offerto (vv. 829-30): «Dant veniam facto genitor coniunxque coactae: / "Quam" dixit "veniam vos datis, ipsa nego"». La novità dello sviluppo logico conferito da Salutati alle parole di Lucrezia è, quindi, grande.

[21] Agostino riformula ancora così il dilemma: «Se ha attenuanti l'omicidio, si ratifica l'adulterio; se ha scusanti l'adulterio, si aggrava l'omicidio e non si trova affatto la soluzione al dilemma: se ha consentito all'adulterio, perché è lodata? se era onesta, perché si è uccisa?» («Sed ita haec causa ex utroque latere coartatur, ut, si extenuatur homicidium, adulterium confirmetur; si purgatur adulterium, homicidium cumuletur; nec omnino inuenitur exitus, ubi dicitur: Si adulterata, cur laudata; si pudica, cur occisa?», *De Civitate Dei* I 19).

ter, ferret ipsa patienter»), e che la corruzione impostale con la violenza diventasse volontaria se rimaneva in vita («uerita est ne putaretur, quod uiolenter est passa cum uiueret, libenter passa si uiueret»). Per salvarsi dall'infamia, a Lucrezia non restava dunque che offrire il proprio corpo insanguinato come "testimone" visibile dell'innocenza interiore («Vnde ad oculos hominum testem mentis suae illam poenam adhibendam putauit, quibus conscientiam demonstrare non potuit»). Conclusione necessaria dal punto di vista pagano, ma aberrante da quello cristiano («Non hoc fecerunt feminae Christianae […]. Habent quippe intus gloriam castitatis, testimonium conscientiae»).

Mi sono dilungata sul ragionamento di Agostino perché esso costituisce in buona parte il midollo della tesi difesa da Lucrezia nella *Declamatio* di Salutati. Della disamina agostiniana il nostro umanista accolse, infatti, le osservazioni intorno alla fama che meglio chiarivano i motivi profondi ed intimi del suicidio. Ma, stabilendo più accurati passaggi tra la coscienza individuale e l'etica civile, egli risolveva altrimenti il dilemma messo in luce dal Padre della Chiesa (o l'assoluzione in base alla virtù interiore o la punizione in base all'apparenza di colpa; o il trionfo della fama nel nome della morte, o quello della coscienza nel nome della vita). Contro la tesi di Agostino, Salutati dimostrava infatti che, se si accettava un corno del dilemma (la coscienza) a scapito dell'altro (la fama), si lasciava pur sempre in piedi la dissociazione di fondo tra sostanza e apparenza di verità. Il nesso *virtus-veritas* andava, quindi, restaurato ricomponendo in sintesi le due prospettive: l'interno si proiettava sull'esterno come l'esterno agiva sull'animo; il testimonio della coscienza doveva combaciare con la coscienza pubblica della verità. Tale precisamente il nocciolo della replica di Lucrezia ai parenti, convinti di poter assolverla separando l'animo innocente dal corpo deturpato. Di qui la difficoltà di certi passi della *Declamatio* in cui Salutati allaccia in sottili nodi il corpo e la mente di tutti gli attanti: la vittima, incapace di convivere col corpo e coll'animo divisi; lo stupratore, che aveva voluto corromperne l'animo violentandone il corpo; i parenti, che pur sapendola innocente, avrebbero finito per sentirla colpevole col ricordo incancellabile dello stupro subito.

Ecco perché Salutati si era potuto servire di certi argomenti agostiniani: la vergogna femminile come un sentimento che introietta la

condanna pubblica, la conseguente correlazione tra vivere e consentire, il contrasto fra verità interiore e verità *ad oculos*:[22] idee tutte che la *Declamatio* aggancia con ben maggiore coerenza in una fitta rete di argomenti logici, etici e psicologici, sottolineandone la correlazione con simmetrie e con antitesi: la vita e l'infamia *vs* la morte e la fama, il corpo *vs* l'animo; il pudore *vs* il tempo, l'innocenza *vs* il supplizio, il segreto *vs* il pubblico («non solum *in hominum oculis* sed *in secretis domus*»; «polutum est *corpus*, sed integer *animus*»; «tu […] iniuriam *pertulisti*, sed mentem intra *conservasti*»; «non *mulierem carneam* sed *statuam marmoream*»; «tu non *mortem* illo violento consensu sed *infamiam* effugere voluisti»; «*infamiam* ascita *morte* fugimus, tu *famam* corrumpis»; «Nunquam putabitur *innocens*, qui se *nocentem* supplitio afficit»; «*Tristitiam vite* morte nobis illata finimus, tu vindicte *gaudia mortem* properans non expectas» [Discorso dei parenti] // «potius *adulteram* voluisse *vivere* quam *pudicam mori*»; «non *vite vultis* sed *infamie reservare*»; «Et enim que mulier *tuta* erit, *violata* Lucretia?»; «non *uxorem* tenere tuam, sed *scortum* Tarquini recorderis»; «audebone *natos intueri meos* quorum *ventrem adulter oppresit*?»; «non *formam* sed *castitatem* meam expugnare voluit»; «poteritne *animus* iste *insons* […] cum hoc *corrupto corpore* permanere?»; «egritudinem animique *motus* nedum mollit sed extinguit *tempus*»; «si *vite parco*, iam *parcam adultere*»; «Credant omnes me *infamiam* timuisse non *mortem*»; «quod *testibus* probare non possum, *sanguine* meo ratum efficiam» [Replica di Lucrezia]).

Ma più importante è notare che, pur sembrando aggirarsi in circolo vizioso, il sistema dei contrari progredisce in realtà verso una sintesi: i parenti vorrebbero far prevalere l'animo (casto) sul corpo (corrotto) nel nome della vita; la suicida dimostra l'inseparabilità dei due ambiti: o la morte li riunisce convertendo il corpo in testimone dell'animo, o la vita li riunirà convertendo l'animo nello schiavo del corpo. Alle distinzioni nominali essa contrappone soprattutto i fatti: parole e

[22] Si badi che, mentre la Lucrezia di Livio si era limitata a dire: «Mors testis erit», quella di Salutati precisa: «Credant omnes me infamiam timuisse non mortem. Quod testibus probare non possum, sanguine meo ratum efficiam», dopo aver domandato ai parenti: «Quis unquam crederet quod ille me servicidio terruerit meque magis consotiandi servi ignominiam suspitiosam timuisse quam mortem, nisi moriendi fortitudine audatiaque probavero?».

cose, convinzioni e sentimenti, il privato e il pubblico devono andare d'accordo come il corpo e l'animo; altrimenti il tempo, le reazioni istintive, i ricordi incancellabili, s'incaricheranno di ricongiungerli nel peggiore dei modi. La morte è l'unica grande sintesi.

Di qui la sua domanda se sia possibile all'animo sopravvivere incolume alla corruzione del corpo: «hei mihi, poteritne animus iste insons et sine culpa flagitii ulterius cum hoc corrupto corpore permanere?», un dubbio fondato sugli effetti della memoria e del tempo, che contrasta con la sentenza atemporale di Livio, «ceterum corpus est tantum violatum, animus insons», e che finisce per scagliare contro l'animo la forza incontrollabile dei sensi:[23] «Egritudinem animique motus nedum mollit sed extinguit tempus. Si distulero, forte incipient mihi flagitiosa placere».[24] Ecco allora Lucrezia accanirsi a immaginare la propria vita futura come la maturazione della tabe segreta, non solo sul proprio corpo (la possibile gravidanza), ma anche sul proprio animo (la possibile impudicizia), in una catena deduttiva che porta *more mathematico* dall'autoassoluzione alla volontaria acquiescenza del delitto: «si vite parco, iam parcam adultere, si parcam adultere, iam parcam adultero. Si parcam adultero, iam placebit adulterium; iam placebit adulter». Lucrezia dovrà, quindi, dimostrare la propria innocenza finché l'innocenza dura, cioè finché l'adulterio si ferma alla superficie («Inceptum est in me flagitium. Sinite morte prohibeam, ne aliquando iuvet inceptum explere. Nunquam scelus remanet ubi incepit»). Morire non serve, dunque, soltanto a provare che Lucrezia non aveva temuto la morte,[25] ma a troncare sul nascere il processo innescato dalle condizioni ambigue dello stupro consentito. Il timore dell'infamia, causa del primo fatto (il cedimento per paura di un'infamia maggiore: l'essere incolpata di adulterio con uno schiavo), deve culminare con l'immolazione del corpo alla integrità del

[23] «Non potui fateor tantam animo concepisse tristitiam nec ab illo compressu mentem adeo revocare, quin subierint male obedientium membrorum illecebre, quin agnoverim maritalis vestigia flamme».

[24] Non altrimenti si deve intendere, a mio avviso, il ricupero da parte di Salutati del nesso misogino tra *fragilitas-volubilitas* femminile e potenza venerea: «nimie sunt Veneris vires» / «Nichil muliere mobilius».

[25] Cioè che aveva ceduto a Sesto Tarquinio solo per paura dell'infamia: la minaccia di metterle accanto il corpo di uno schiavo per simulare un adulterio con lui.

nome, unico modo per eliminare qualsiasi dubbio interpretativo (caso davvero interessante di semantica corporale). È questo il filo conduttore che sorregge i nessi retorici e logici intessuti da Salutati, il quale interpreta la vittoria di Sesto Tarquinio come il trionfo della depravazione sul nesso fama-castità,[26] e dimostra fino a che punto gli argomenti assolutori sanciscano la frattura di quel nodo anziché sanarla. Di qui anche il sistema di simmetrie verticali che allacciano le due parti della *Declamatio*, quella dedicata alla tesi assolutoria e quella dedicata alla sua demolizione: «polutum est corpus, sed integer animus» (parenti), *vs* «poteritne animus iste insons […] cum hoc corrupto corpore permanere?» (Lucrezia); «tu quod muliebris fragilitas est, iniuriam pertulisti, sed mentem intra conservasti» (parenti) *vs* «Nichil muliere mobilius. Egritudinem animique motus nedum mollit sed extinguit tempus» (Lucrezia); «tu non mortem illo violento consensu sed infamiam effugere voluisti» (parenti) *vs* «Nonne videtis quod me non vite vultis sed infamie reservare? […] Credant omnes me infamiam timuisse non mortem. Quod testibus probare non possum, sanguine meo ratum efficiam» (Lucrezia); «si te occidis, culpam tibi, qua cares quamve fugis, incurris» (parenti) *vs* «nisi me occidero, nunquam fides erit, me potius infamiam vitare voluisse quam mortem» (Lucrezia).[27]

Tutti, padre, marito, Lucrezia, coincidono sulla necessità della vendetta, ma la vera vendetta, precisa la donna, deve corrispondere alla vera ingiuria, che non è quella inflitta al corpo, bensì alla corrispondenza fra il corpo e l'animo, fra l'apparenza e la sostanza, tra la fama e la castità. Un sistema virtuoso collettivo restaurabile solo con la forza simbolica del pubblico esempio: «Nulli romane mulieri detur in exemplum Lucretia, ut sibi persuadeant impudicis licitam fore vitam». Tale l'impresa culminata da Bruto, tale il modello di repubblica che emerge per *reticentia* nella *Declamatio*.

[26] Livio dice: «quo terrore cum uicisset obstinatam pudicitiam uelut uictrix libido», mentre Salutati trasforma la vittoria in un calcolato piano rivolto contro la proverbiale castità di Lucrezia: «sentio quod pudititie studium oportunam me fecit iniurie». Nella stessa direzione va la formula di Salutati «*non* formam *sed* castitatem meam expugnare voluit» di fronte a quella di Livio: «*cum* forma *tum* spectata castitas incitat».

[27] Ma potremmo aggiungere altre concordanze come «Noli Lucretia viduare coniugem» *vs* «non uxorem tenere tuam, sed scortum Tarquini recorderis», e così via.

Poteva il traduttore castigliano capire queste sottigliezze? Il testo che riproduco in appendice mostra, nonostante la sostanziale correttezza (salvo alcuni errori che commenterò), una totale insensibilità alla retorica del testo. Le strutture bimembri la cui simmetria Salutati accentua con la *concinnitas,* si salvano poche volte, e l'anonimo amplifica ogni clausola sommando effetti disimmetrici a pleonastiche prolissità, sia che espliciti elementi impliciti, sia che aggiunga legami causali (l'onnipresente *ca* = 'poiché'), sia, infine, che accatasti coppie sinonimiche a ogni pie' sospinto (*in oculis*> «en vista e aspecto»*; integer*> «entero e neto», e così via).[28] La versione semantica parola per parola si avvicina, dunque – secondo l'uso dell'epoca –, alla parafrasi esplicativa, e così la architettura retorica del testo viene impietosamente scompigliata. Basterà confrontarne alcuni esempi per constatare come l'equilibrio dell'originale si perda senza rimedio nelle clausole sbilenche della traduzione:

polutum est corpus, / sed integer animus	ca si tu cuerpo *fue deturpado*, / el ánimo *quedó entero e neto*
Tu […] iniuriam pertulisti, / sed mentem intra conservasti pudicissimam	sofriste la *iniuria*, / mas guardaste *incorruptíssimo e muy casto el tu generoso ánimo*
infamiam ascita morte fugimus, / tu famam corrumpis	todos fuymos la infamia de la çierta e sabida muerte, / non quieras en te matando corronper tu fama
Nunquam putabitur innocens, / qui se nocentem supplitio afficit	ca nunca se pensará ser inoçente / la persona *que por sí mesma se dio la pena e tormento meresçido por los culpados*.

[28] Si veda l'espansione subita dall'*incipit*: «Noli te afflictare Lucretia» > «O mi Lucreçia non te quieras afligir *ni atribular por el desastrado caso auenido*», e del seguito: «satis maximum argumentum dedisti te adulterio non consensisse tibique vim illatam» > «*ca* bien es *grande e asaz prouado* argumento *el que de ti has dado* e de tu continente uida *por el qual de manifiesto paresça* tu non auer consentido de tu voluntad al adulterio, *mas que te fue por el fecha desmesurada fuerça*» (in corsivo le aggiunte del traduttore). Aggiungo ancora l'insolita amplificazione di «An recolis, mea Lucretia […]» > «*E entre las otras cosas que dan testimonio de tu casta mente se te deve* recordar […]».

poteritne animus iste insons […] / cum hoc corrupto corpore permanere?»	¿e commo podrá mi ánimo *inoçente e sin culpa del tal error* / *quedar nin estar […] con el corrompido e aviltado* cuerpo?
egritudinem animique motus / nedum mollit sed extinguit tempus	e l*a deliberaçión propósito e motivo del* ánimo / non solamente lo *muda amollesçe e ablanda el discurso del* tienpo, mas también los apaga *por discurrir*
quod testibus probare non possum, / sanguine meo ratum efficiam	lo qual, pues no puedo provar por testigos, / yo *lo faré çierto e firme* por effusión de mi sangre.

Ma fra questi esempi emerge anche un errore vero e proprio: «infamiam *ascita morte* fugimus» ('*accettata la morte*, fuggiamo l'infamia'), tradotto come «todos fuýmos la infamia *de la çierta e sabida muerte*» ('tutti fuggiamo l'infamia *della morte certa e conosciuta*'), un fraintendimento che denuncia l'insorgere di nozioni estranee all'etica antica non appena qualche difficoltà di lettura tende un tranello al traduttore: in questo caso, lo zeugma con cui Salutati mette a fronte due risultati della morte volontaria, quello utile alla fama, valido per tutti («Infamiam ascita morte fugimus»), e quello contrario ad essa, applicabile a Lucrezia: «tu [ascita morte] famam corrumpis». Il nodo logico e retorico era troppo sottile per il nostro anonimo latinista, ma soprattutto egli trovava difficoltà a capire che la morte non fosse un male universale da fuggire.

Altri errori mettono in dubbio la sua familiarità con la tradizione antica della leggenda lucreziana. Così quando traduce come «victoria *del perpetrado delicto*» ('vittoria *sul delitto perpetrato*') l'accusativo *victoriam* con cui Salutati allude alla gara di castità vinta da Lucrezia sulle nuore e non sullo stupratore («ea dies, illa deprensio castitatis tibi victoriam dedit»), gara su cui Livio si era dilungato non meno di Ovidio.[29]

[29] Ecco la sequenza principale del *certamen* secondo il racconto di Livio: «regii quidem iuuenes interdum otium conuiuiis comisationibusque inter se terebant. Forte potantibus his apud Sex. Tarquinium, ubi et Collatinus cenabat Tarquinius, Egeri filius, incidit de uxoribus mentio. Suam quisque laudare miris modis; inde certamine accenso Collatinus negat uerbis opus esse; paucis id quidem horis posse sciri quantum

Incerto è invece se attribuire al traduttore o al copista la confusione *Gabios* > *Italios* là dove il testo allude alle crudeli conquiste dei Tarquini («iste corruptor corporis tui quot cedes explevit *in Gabios*» > «ca este corruptor de tu cuerpo sabido es quántas muertes fizo e cometió *en los Italios*»), indizio certo di una scarsa conoscenza della storia romana. Ma altro fraintendimento culturale va senz'altro imputato al nostro anonimo, quello che gli impedisce di capire la *gradatio* stabilita da Salutati fra la condanna a vivere in un postribolo e quella a diventare prostituta vagabonda: «Si hunc fructum continentie tulli, quid polutam, strupatam et adulteram manet, *nisi* quod *non* meretrix lupanaribus includar *sed* passim ubique divolans feda prostituar?», differenza che la traduzione annulla sostituendo alla avversativa una copulativa: «[…] sea encerrada e reclusa en los burdeles *e que* ande errando e discurriendo por las partes del mundo» ('venga rinchiusa nei bordelli *e* vada errando […]'). Forse era chiedere troppo a un letterato medio del Quattrocento spagnolo distinguere i diversi gradi della prostituzione romana assegnando una qualche superiorità ai lupanari.

Non stupisce, dunque, se lo scarto ideologico e culturale fra tradotto e traduttore si estende al concetto stesso della virtù femminile, che Salutati condensa nel binomio «frugalitatem et pudicitiam» e il nostro amplifica in una sorta di ricettario medievale della perfetta donna di casa: «la castidat e *lo que a dona digna de todo loor e al honor e estado de tu marido e de tu casa fue conplidero e conveniente*» ('la castità *e quanto si confà ad ogni donna degna di ogni lode e all'onore e alla condizione del marito e della casa*'), allo stesso modo che i lavori di tessitura cui essa è dedita diventano più generali «offiçios domésticos». E difatti una amplificazione analoga si riscontra nella traduzione quattrocentesca del *De mulieribis claris*,[30] là dove Lucrezia appare, in parole di Boccac-

ceteris praestet Lucretia sua. 'quin, si uigor iuuentae inest, conscendimus equos inuisimusque praesentes nostrarum ingenia? id cuique spectatissimum sit quod necopinato uiri aduentu occurrerit oculis.' incaluerant uino; 'age sane' omnes», etc. (*Ab urbe condita* I 57). Sorprende di più che il traduttore ignorasse la versione che dello stesso fatto aveva offerto Ovidio nei *Fasti*.

[30] Di questa versione, segno della continuità di alcune idee nel Quattrocento, si conosce solo l'incunabolo del 1494, ristampato nel 1528. Essa venne comunque composta alla fine del secolo, cfr. F.F. Murga – J.A. Pascual, *La traducción española*

cio, «cum mulieribus suis lanificio vacantem et nullo exornatam cultu», mentre il traduttore, di cui ignoriamo il nome, la mostra occupata nel «matronal y *devido cuydado del govierno de su casa* […] puestas las manos en *honestos y matronales exercicios*: en *labrar, coser y repartir las faziendas de casa por sus donzellas y criadas*» ('nella matronale e dovuta cura del governo della casa […] le mani occupate in onesti e matronali esercizi: nel ricamare, cucire, distribuire i compiti domestici tra le cameriere e le serve').[31]

del "De mulieribus claris" de Boccaccio, «Filología Moderna», 55 (1975), pp. 499-511; Id., *Anotaciones sobre la traducción española del "De mulieribus claris" de Boccaccio (Zaragoza 1494)*, «Studia Philologica Salmanticensia», 1 (1977), pp. 53-64.

[31] Va ricordato, tuttavia, che, nel Commento alla *Commedia*, pure Boccaccio aggiunge all'atto di «filare» più generali occupazioni domestiche di Lucrezia: «trovarono costei in mezzo delle sue femmine vegghiare, e con loro insieme filare *e far quello che a buona donna e valente s'apparteneva di fare*» (a proposito di *Inf.* IV 127-129: «Vidi quel Bruto, che cacciò Tarquino / Lucretia, Iulia Marzia e Cornelia / e solo in parte vidi il Saladino»). Quanto all'amplificazione del traduttore castigliano del *De mulieribus claris*, occorre precisare che si trova nel commento da lui aggiunto senza soluzione di continuità alla traduzione vera e propria del testo, e che varrà la pena di riportare per intero evidenziando in corsivo le amplificazioni in questione: «No se deven, sin gran pregón de loores, los autos virtuosos de tan honesta y generosa dama escrivir, y quantoquier que por altas y ricas lenguas haya sido hartas y muchas vezes loada y por ende como satisfecha o quasi pagada por otros esclarecidos scriptores, quede menos en cargo el que a la postre escrive. Es tanto el merecer de la virtud, según el mismo Aristótiles, que ninguna honrra, prez ni alabança la puede, según lo merecido, pagar. *Digamos, pues, della que no solo en limpieza de castidad venció las otras romanas, mas en tener el matronal y devido cuydado del govierno de su casa,* ca no la fallaron los cavalleros romanos – que vinieron del real sobre concierto y sobre saber quál de sus mujeres gastava mejor el tiempo y acudía más al bien de la virtud – dançando ni festejando*, mas puestas las manos en honestos y matronales exercicios: en labrar, coser y repartir las faziendas de casa por sus donzellas y criadas.* Tanto que el Sexto Tarquino, de que vido su fermosura acompañada de tanta cordura, honestidad y virtud, no pudo no poner los ojos en ella y vencerse de tanto valer. ¿Mas quién dexará en tal caso de reclamar y dar bozes contra la maldad, tan enemiga y cruel asechadora de la virtud, que ni por escondida ni guardada qu'esté, ni por más digna y merecedora que sea (no por cierto de persecución ni asechanças mas de servicio, acatamiento, alabança y honor), quanto más ella con la majestad de su valer se autoriza, representa y se enxalça, tanto más la malicia del vicio la codicia maltraher y sobrar? No perdonó la maldad de Tarquino a la honestidad, no a la discreción, no al merecer de tal dama; no miró al cumplido recibimiento que le fizo ni a los derechos de la amistad que con su

La discordanza culturale e ideologica diventa infine consapevole dissenso allorché il traduttore si trova di fronte ad una nuova antitesi morte/vita, simile a quella citata di sopra («infamiam ascita morte fugimus, tu famam corrumpis»), ma che ora risulta perfettamente comprensibile al latinista: «scelus aliquod, nobis manus inicimus, expiamus; tu innocentiam occupata morte corruptura es» ('noi, dandoci la morte con le nostre mani, espiamo qualche crimine; tu, se ti uccidi, corromperai la tua innocenza'). Non restava, dunque, al nostro anonimo che rovesciare l'inaccettabile sentenza dicendo il suo esatto contrario: «las personas que ponen en sí crueles manos […] cometen enorme delicto»

marido tenía, por cuyo respeto le fue atorgada la entrada y tan entrañable aposentamiento de la casa de Lucrecia; no miró a la seguridad que trahe consigo la cortesía, tan dulce recebimiento y el tanto y tan limpio amor con que fue como un propio ermano del marido, no sólo acogido como huésped generoso mas como un strecho deudo en lo más secreto de la posada puesto. ¡O maldito el desatiento de tal apetito que assí offende toda ley de virtud! Assí procura la desonra de todos los partidos de la honestidad. ¿No te abastara, Tarquino desventurado, que gozaste de tal vista, de tal fabla y tan dulce conversación de tal dama, sin que le procurasses tal mengua y desonra? ¿Qué digo mengua? Sé que más honra le fue ganar fama tan inmortal qual hoy tiene y terná para siempre, que amenguar tú la podiste. A ti, deshavido y manzillado para siempre, a ti procuraste la infamia perpetua, que a ella más la pregonaste por excellente y maravillosa. No me duele sino la muerte que le causaste, ella siendo más digna, por cierto, de la virtuosa y esclarecida vida que tú de sentencia de muerte. Lo que tu crimen y fementida alevosía mereció, padeció la tan casta y honesta matrona. Empero, ¿quién no llamará más venturosa aquella muerte que desaventurada tu vida, más gloriosa su fama que disfamada tu infamia, más enxalçada y subida su gloria que manzillada tu mengua? Esfuercen los malos de asechar la virtud, que quanto más asechada tanto más glorioso renombre le procuran y ganan. Si no ved la prueva en aquestos, que ninguno tan alarbe, feroce y tan fiero, que en oyendo el nombre de Lucrecia no se alegre y consuele, y en oyendo el de Tarquino no se enoje, agravie, ofenda y espante. Si después de muertos fazen tal señal en la gente, ¿qué fizieran viviendo? No me pesa, Lucrecia, sino que ver tu gesto no pude, porque pudiera tanto de tu fermosura y honesto semblante fablar quanto de tu virtud a todos nos obligaste a screvir. Pésame, por cierto, que a nuestros tiempos no llegaste, porque fuera más justo que del martirio con nuestras damas gozaras, que no que derramares tan limpia, tan honesta y noble sangre, quanto fue la tuya, tan injusta y tan indignamente. Y fuera más razón que derramándola por Christo gozaras, y acá de la fama y allá de la gloria, que no que levaras la sola corona de tan forçada y más injuriada que manzillada ni offendida castidad maravillosa» (cito dall'incunabolo del 1494, di cui modernizzo l'ortografia).

('chi pone su di sé le cruente mani commette un mostruoso delitto'), col che Lucrezia veniva dissuasa dal suicido in grazia di una consecutiva anziché di un'antitesi: «*Pues* ¿quieres tú agora corronper tu inoçençia occupándote en muerte?» ('Vuoi *dunque* corrompere la tua innocenza dandoti la morte?'). Tutto rientrava così nell'ordine: Lucrezia non doveva uccidersi perché il suicidio era cosa di per sé infamante.

«Pésame, por cierto – lamenterà il traduttore del *De mulieribus claris* in una sua apostrofe a Lucrezia –[32] que a nuestros tiempos no llegaste, porque fuera más justo que del martirio con nuestras damas gozaras, que no que derramares tan limpia, tan honesta y noble sangre quanto fue la tuya tan injusta y tan indignamente. Y fuera más razón que derramándola por Christo gozaras y acá de la fama y allá de la gloria, que no que levaras la sola corona de tan forçada y más injuriada que manzillada ni offendida castidad maravillosa» ('Mi duole veramente che tu non sia pervenuta fino ai nostri tempi, perché sarebbe stato più giusto che tu godessi del martirio con le nostre donne, invece di versare un sangue così puro, onorato e nobile come il tuo in un modo tanto ingiusto e indegno. E meglio sarebbe stato che, versandolo per Cristo, tu godessi quaggiù della fama e lassù della gloria, anziché portare la sola corona di una così violentata, e più ingiuriata che macchiata e offesa, meravigliosa pudicizia'). L'umanesimo castigliano poteva celebrare l'eroica castità di Lucrezia equiparandola a una martire, ma non mai giustificarne la morte volontaria. Non a caso, nella sua chiosa al proverbio 54 di Santillana, Pedro Díaz de Toledo dichiarava la propria preferenza per la versione dei fatti fornita da sant'Agostino, «a quien mayor fe deve ser otorgada» ('cui si deve prestare maggior fede'):

> Lucrecia: entre las loables romanas es contado e muy altamente escripto el su fecho: assý por Tito Livio e Valerio en sus libros, como por Sant Agustín, a quien mayor fe deve ser otorgada, en el libro *De ciuitate dei*, e por Iuan Bocacio en los sus libros *De casibus* e en el de *Preclaris mulieribus*, e de cómo ella, seyendo muger de Colatino, fue violentemente forçada por Sesto Tarquino: por la qual causa con un cuchillo o espada se mató diziendo: «Yo soy

[32] Si veda alla nota 31 l'apostrofe riportata per intero.

> quita de la culpa, mas no seré de la pena». Lo qual escrivo brevemente por quanto parte deste caso ya más largamente es tocado ante desto allí do se fabla de dicho Sesto Tarquino.[33]

Senonché, nella chiosa al proverbio 43, «do se fabla de dicho Sesto Tarquino»,[34] il nostro letterato raccontava per esteso la storia di Lucrezia seminando la confusione sulle proprie fonti. Egli infatti affermava di essersi attenuto al *Breviloquium de virtutibus* di Joannes Galensis, ritradotto a suo dire dal toscano,[35] e subito dopo si smentiva, dichiarando di rifarsi ad Agostino: «De aquesta cuenta Sant Agustín en el libro *De ciuitate dei* e dize commo Sexto Tarquino vino con Colatino […]» ('Di essa narra Sant'Agostino nel libro e dice come Sesto Tarquino venne con Collatino […]'). Due affermazioni parimenti inattendibili, non solo perché contraddittorie, ma perché nessuno dei due autori aveva fornito una narrazione vera e propria dei fatti lucreziani,[36] e perché il racconto

[33] Mi attengo all'incunabolo *Los proverbios con su glosa*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1494. Non ho avvertito discrepanze degne di menzione con i manoscritti consultati: *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (Biblioteca Nacional de España, Mss/2882), *Cancionero de París* (Bibliothèque national de France, ms. Esp. 227), *Cancionero de Coimbra* (Biblioteca Universitaria de Coimbra, ms. 1011).

[34] Questa «copla» accostava Tarquinio il Superbo, Salomone e Davide come monarchi che avevano perso il proprio regno a causa del peccato di lussuria: «Por este mesmo pecado / fue David / en estrecha e fiera lid / molestado; / e punido e desterrado, / como indino, / el soberbioso Tarquino, / non domado». Come vediamo, l'ambigua dicitura finisce per far ricadere su Tarquino il Superbo lo stupro commesso dal figlio.

[35] «Plaziéndome, enpero, en commo maestre Juan Galense ha fablado deste fecho en una copilación suya que fizo de las quatro virtudes cardinales, deliberé de contar el su fecho en aquella manera que del su libro lo saqué de lengua tuscana en el nuestro materno vulgar» ('Piacendomi, tuttavia, come mastro Giovanni Gallense ha parlato di questo fatto in una una compilazione delle quattro virtù cardinali, decisi di raccontare il suo fatto nel modo in cui lo trassi dal suo libro dalla lingua toscana nel nostro materno volgare').

[36] Nella *Summa collectionum, sive Communiloquium. Breviloquium de virtutibus antiquorum principum ac philosophorum*, Joannes Gallensis si limitava a riferire in modo quasi telegrafico il caso di Lucrezia, e citando come fonte Sant'Agostino (*Pars* IV: *De fortitudine*, c. 258r dell'incunabolo di Venezia, stampato da Giorgio Arrivabene nel 1496). Quanto al *De ciuitate Dei*, Agostino si limita a riassumere velocemente i fatti nel preambolo della sua disquisizione: «Lucretiam certe, matronam nobilem ueteremque Romanam, pudicitiae magnis efferunt laudibus. Huius corpore cum

di Díaz de Toledo si attiene in realtà a Tito Livio, da cui riprende passo per passo la sequenza e da cui traduce intere frasi: «ibi Sex. Tarquinium mala libido Lucretiae per uim stuprandae capit» > «Estando en el palaçio subito el perverso amor e malvada concupicençia priso al fijo de tarquino Rey de los Romanos en deseo de Lucreçia»; «Tace, Lucretia, inquit, Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris uocem» > «Calla Lucreçia. Yo so Sesto Tarquino, e si gridas, yo te mataré»; «cum pauida ex somno mulier nullam opem, prope mortem imminentem uideret»> «Entonçes la dueña con gran pavor despertó del sueño e non vido çerca de sí socorro nin adiuctorio alguno acerca de la sobrevenida muerte»; «Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inueniunt» > «Lucreçia estava muy triste e yazía en su cama muy dolorosa»; «quid enim salui est mulieri amissa pudicitia?» > «¿E qué salud puede ser dada a fenbra desque ha perdido su castidat?»; «uestigia uiri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum uiolatum, animus insons; mors testis erit» > «O Colatino, las pisadas de ageno home son en el tu lecho, mas en verdat sólo el cuerpo es maculado ca el ánimo del todo es sin culpa e de aquesto la muerte es testimonio»; «uos, inquit, uideritis quid illi debeatur: ego me etsi peccato absoluo, supplicio non libero» > «considerat vosotros lo que a uos conuiene ca yo del mi pecado me asuelvo mas de la pena non me libro», e così via.[37]

Ma fu Livio l'unica fonte di Pedro Díaz de Toledo? Per rispondere alla domanda, sarà utile riportarne per intero la chiosa:

uiolenter oppresso Tarquinii regis filius libidinose potitus esset, illa scelus improbissimi iuuenis marito Collatino et propinquo Bruto, uiris clarissimis et fortissimis, indicauit eosque ad uindicatam constrinxit. Deinde foedi in se commissi aegra atque inpatiens e peremit».

[37] La traduzione però non va oltre l'arringa di Bruto e riassume in poche parole la caduta di Tarquinio il Superbo, che fa morire in prigione: «por la qual cosa todos armados siguieron a Bruto e lançaron de Roma a Sexto Tarquino el qual fue muerto en prisión». Quest'ultima versione discorda non solo da quella offerta da Livio, ma anche dal riassunto con cui Guido da Pisa ne chiudeva la citazione: «Clauduntur porte regi, et ei et filiis perpetuum exilium indicitur. Brutus et Collatinus consules procreantur. Sextus Tarquinus Gabios fugiens a Gabinis occiditur. Tarquinus vero Superbus, pulsus a regno, cum filiis in Etruscos ivit, cum regnasset XLV annis. Fluxerant autem a condita urbe usque ad liberatam anni CCXLIIII. Hucusque Titus Livius».

Bien es digníssima de recordaçión inmortal aquella muy noble dama Lucreçia, la qual, non queriendo más bevir, purgó las mácu-las de la violençia o forçada pudeçiçia o castidat, con la muerte de su cuerpo. De aquesta cuenta Sant Agustín en el libro *De ciuitate dei* e dize commo Sexto Tarquino vino con Colatino, marido de Lucreçia, a un castillo llamado Collaçio, en el qual fallaron a Lucreçia que se estava deportando e solazando con sus donzellas e servidoras, ca la fama e loor del gasaiado de las fenbras todo era en aquel tienpo de Lucreçia. Estando en el palaçio, súbito el perverso amor e malvada concupicençia priso al fijo de Tarquino Rey de los Romanos en deseo de Lucreçia. En manera que, después, por espacio de algunos pocos de días, non lo sabiendo Colatino, Sexto Tarquino se fue con un solo conpañero al ya nonbrado castillo, en el qual fue benignamente resçebido de Lucreçia, e fizole aparejar muy noblemente de çenar e fizolo albergar en la cámara, creyendo Lucreçia que tenía en su casa huésped e non enemigo. Estando Sexto Tarquino en la cama, ardía todo inflamado de amor. E después que sintió que ya todos los del palaçio durmían, levantose prestamente de la cama, e con la espada en la mano fuese a la cámara de Lucreçia, la qual dormía. E commo llegó a ella, púsole la mano en los pechos e díxole: «Calla Lucreçia, yo so Sesto Tarquino, e si gridas, yo te mataré». Entonçes la dueña con gran pavor despertó del sueño e non vido çerca de sí socorro nin adiuctorio alguno acerca de la sobrevenida muerte. E Tarquino le començó de manifestar el su carnal amor e rogarla, e, con los ruegos, de consuno amenazarla trabajándose por las mejores maneras que él podía por convertir el ánimo feminil a la su voluntad. Mas después que él la vido constante en el amor de la castidat e que por temor de la muerte non la podía atraer nin mover a aquel pecado, imaginó e falló consigo mesmo una nueva maliçia, e díxole: "¿Sabes que yo faré? Mataré a ti e después mataré el mi siervo, e desque muerto, ponerlo he a tu lado a fin que tú seas infamada e culpada de feo e vituperoso adulterio". E con este tal temor vençió Tarquino la firme castidat e vituperada la beldat feminil, partiose dende. E Lucreçia, convertida en singular tristeza por el enorme fecho, enbió luego en punto a su padre e a su marido, que estavan en Roma, a que incontinente ellos e sus parientes e amigos deviesen venir a ella. Los quales desque fueron venidos, Lucreçia estava muy triste e yazía en su cama muy dolorosa, e en la venida de los

> parientes, començó de llorar muy agramente. Ellos la saludaron, a las quales saludes Lucreçia respondio diziendo: «E qué salud puede ser dada a fenbra desque ha perdido su castidat?». Desque aquesto así dicho, llamó al marido e díxole: «O Colatino, las pisadas de ageno home son en el tu lecho, mas en verdat sólo el cuerpo es maculado, ca el ánimo del todo es sin culpa, e de aquesto la muerte es testimonio. Por tanto ruégovos que esforçedes vuestros coraçones e vuestros braços por manera que aqueste adulterio non quede inpunido. Sexto Tarquino fue aquel el qual yo resçebí non commo a enemigo, mas como a amigo que venia de fuera parte, el qual en la posada privó a mí e a vosotros, si homes soes, de toda alegría». A estas palabras, todos dieron plenaria fe, e començaron de la consolar e de convertir la fabla en la operaçión del pecado, deziendo que por la costreñida mente el cuerpo non pecava, e que donde non fue deliberaçión non fue culpa. Entonçes dixo Lucreçia: «Considerat vosotros lo que a vos conuiene, ca yo del mi pecado me asuelvo, mas de la pena non me libro». E a fin que alguna non casta fenbra non biva por enxenplo de Lucreçia, lançó por sus pechos la espada que tenía escondida debaxo de sus vestiduras, de la qual ferida incontinente, cayó muerta. Entonçes su marido e su padre Bruto començaron el muy sensible llanto e sacaron de la ferida la espada la qual era toda tinta en sangre, e teniéndola Bruto en la mano, juró de vengar su injuria e la muerte de su fija, e de matar al rey Tarquino e a su mugier e sus fijos o por fuego o por fierro o por qualquier otra fuerça, e de non sostener que jamás persona que de su gente regnase. E después dio la espada a Colatino e en conseguiente a los otros conpañeros, e convertidos en yra para matar a Tarquino, todos siguieron a Bruto, e, tomado el cuerpo de Lucreçia, fue llevado en Roma e pusiéronlo en la plaça a fin que por el nuevo malefiçio el pueblo de Roma se moviese a la vengança, por la qual cosa todos armados siguieron a Bruto e lançaron de Roma a Sexto Tarquino el qual fue muerto en prisión.

Non c'è dubbio che ci troviamo di fronte a una traduzione raccorciata della storia di Livio, forse attraverso l'estratto riportato da Guido da Pisa nelle sue *Expositiones et glose super Comediam Dantis* commentando la terzina «Vidi quel Bruto, che cacciò Tarquino / Lucretia, Iulia Marzia

e Cornelia / e solo in parte vidi il Saladino» (*Inf.* IV 127-129).[38] Ma al nostro caso interessano altre più sicure tracce di lettura emergenti fra le righe: i *Fasti* di Ovidio, il *De mulieribus claris* di Boccaccio, il Commento alla *Commedia* dello stesso Boccaccio, le cui analogie col testo spagnolo segnalo in corsivo a confronto col testo di Livio:

Livio, *Ab urbe condita*	**Ovidio, *Fasti***	**Boccaccio, *Commento alla Commedia***	**Boccaccio, *De mulieribus claris***	**Pedro Díaz de Toledo, *Glosa* ai *Proverbios***
pergunt inde Collatiam		e di quindi n'andarono *a un castello chiamato Collazio*		Sexto Tarquino vino con Colatino, …*a un castillo llamado Collaçio*
in hospitale cubiculum deductus esset	*Hostis ut hospes* init penetralia Collatini			fizolo albergar en la cámara, creyendo Lucreçia que tenía en su casa *huésped e non enemigo*
postquam satis tuta circa sopitique omnes uidebantur		come silenzio *sentì* per tutto, estimando che tutti dormissero	postquam domum omnem tacitam *sensit* et sic omnes sopitos arbitratus	E despues que *sintió* que ya todos los del palaçio durmian
stricto gladio ad dormientem Lucretiam uenit	*Surgit* et auratum vagina liberat ensem / et venit in thalamos	*levatosi,* col coltello ignudo in mano, tacitamente n'andò là dove Lucrezia dormiva		*levantose* prestamente de la cama e con la espada en la mano fuese a la cámara de Lucreçia la qual dormía

[38] Mi attengo all'edizione dei *Commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di P. Procaccioli, Lexis Progetti Editoriali, 1999. Lo stupro e la morte di Lucrezia venivano chiamati pure in causa da Dante in *Par.* VI 40-42: «e sai ch'el fè dal mal delle Sabine / *al dolor di Lucrezia* in sette regi / vincendo intorno le genti vicine».

addit ad metum dedecus		ad *damnandam* recurrens *astutiam*	imaginó e falló consigo mesmo *vna* nueua *maliçia*
consolantur aegram animi auertendo…	*la cominciarono a confortare, dicendo…*		*començaron de la consolar… deziendo…*

Delle due coincidenze con Ovidio, la prima sembra provenire dalla lettura diretta dei *Fasti*, dove il paradosso *hostis/hospes* figura all'arrivo di Sesto a Collazio («Accipit aerata iuvenem Collatia porta, / condere iam voltus sole parante suos. / Hostis ut hospes init penetralia Collatini»), anziché come in Livio nel racconto finale di Lucrezia ai parenti («Sex. est Tarquinius qui *hostis pro hospite* priore nocte ui armatus mihi sibique, si uos uiri estis, pesti ferum hinc abstulit gaudium»), luogo, quest'ultimo pure ripreso da Díaz de Toledo ma con l'antitesi *enemigo/amigo*: «Sexto Tarquino fue aquel el qual yo resçebí *non commo a enemigo, mas como a amigo*». La seconda coincidenza, invece (*Surgit*> «*levantose* de la cama»), potrebbe essere stata mediata da Boccaccio («*levatosi*»), e, infatti, più abbondanti sembrano nell'insieme le reminiscenze dell'autore medievale, sia che si ispirino ai *Fasti* sia che nascano da sue rielaborazioni personali: la denominazione di «castello» riferita a Collazio, il dettaglio della spada sfoderata, certe formule di avvio nei discorsi diretti, e la caratterizzazione della minaccia infamante come «astuzia».

Ma all'intertesto si dovrebbe forse aggiungere Pietro Alighieri (commento alla *Commedia*, terza redazione),[39] che nel riportare le

[39] Si tratta del commento a *Par.* VI 40–42: «e sai ch'el fè dal mal delle Sabine / al dolor di Lucrezia in sette regi / vincendo intorno le genti vicine», che qui riproduco per esteso: «post quem regnavit Tarquinius Superbus septimus Romanorum rex et ultimus XXXV annis, in quo XXXV° anno eius regni, ut scribit Titus Livius in prima decada, libro I° capitulo XXXVI°, et Valerius, libro VI°, in titulo De Pudicitia, capitulo I°, existente dicto Tarquino in obsidione circa civitatem Ardeam, Sextus, filius dicti Tarquini, occulte de dicto exercitu discessit et venit de sero ad Collatium oppidum prope Romam et petiit hospitari a Lucretia, nobilissima et pudicissima domina romana et uxore Collatini, nobilis civis romani et soci dicti Sexti in domo eius habitationis in dicto oppido posita, dicto eius viro existente in dicto exercitu; que, cum

parole finali di Lucrezia: «"ego me etsi peccato absoluo, supplicio non libero; *nec* ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet"», interpretava il *nec* come una finale direttatamente agganciata all'atto del suicidio («Cultrum, quem sub ueste abditum habebat, eum in corde defigit»): «"ego me si a peccato absolvo a supplicio non libero", *et ne ulla* impudica amodo exemplo Lucretie vivat, cultrum quem sub veste habebat in corde defigit»; un errore riprodotto da Pedro Díaz de Toledo: «"ca yo del mi pecado me asuelvo, mas de la pena non me libro". *E a fin que* alguna non casta fenbra non biva por enxenplo de Lucreçia, lançó por sus pechos la espada que tenia escondida debaxo de sus vestiduras».

Vero è che altri errori emergono nel testo del chiosatore spagnolo, come quello di situare il padre e il marito di Lucrezia a Roma («enbió luego en punto a su padre e a su marido, *que estavan en Roma*»), anziché l'uno a Roma e l'altro ad Ardea come precisa Livio: «nuntium *Romam* eundem ad patrem *Ardeam*que ad uirum mittit»; oppure il grossolano *qui pro quo* che gli fa tradurre «uir paterque Brutus» come «su marido e *su padre Bruto* […]», anziché come 'suo marito, suo padre e Bruto', forse per il ricordo dell'erronea tradizione circolante sulla consangueinità tra Lucrezia e Bruto, un pregiudizio criticato da Benvenuto da Imola nel suo Commento alla *Commedia*: «Falsum est ergo penitus quod multi dicunt quod Lucretia fuit filia vel uxor Bruti, sicut Brunettus Latinus».

Semplificazioni, errori e interferenze che denunciano in Pedro Díaz una cultura eclettica lontana dal rigore filologico, ma che si controbilanciano con la sua decisione di attenersi, nonostante tutto, a Tito Livio, anche se sotto le mentite spoglie di Sant'Agostino. Un curioso caso di camuffamento delle fonti la cui spiegazione non è forse difficile

puro animo illum suscepisset in domo eius, in nocte per violentiam carnaliter habuit eam et in mane discessit et ad dictum exercitum remeavit. Lucretia vero misit statim pro dicto eius viro Collatino et pro Lucretio eius patre et pro Bruto eius patruo, qui secum covenientes in talamo suo sic ait: "Quid salvum est mulieri amissa pudicitia? Vestigia viri alieni in lecto tuo Collatine sunt. Ceterum corpus tantum violatum est, animus insons; mors testis erit. Videbitis quid Sexto debeatur: ego me si a peccato absolvo a supplicio non libero", et ne ulla impudica amodo exemplo Lucretie vivat, cultrum quem sub veste habebat in corde defigit. Propter quod scelus romanus populus abstulit regnum dicto Tarquinio superbo et ab inde usque ad Iulium Cesarem sub consulibus romanum regimen fuit».

da trovare:[40] i letterati spagnoli al servizio dei potenti dovevano, infatti, giocare su due tavoli: da un lato dovevano esibire la propria ortodossia cattolica quando contrabbandavano testi pagani, dall'altro fare sfoggio di erudizione umanistica pur divulgando idee medievali. Fra citazione di nomi e citazioni di testi si produceva, quindi, a volte uno scarto notevole. Non a caso, anche se predicano luoghi comuni abbastanza tradizionali, i prologhi di Santillana e del suo chiosatore al «Sereníssimo e bienaventurado principe» sono ecletticamente infarciti di *auctoritates* alcune di esse ad alto tasso umanistico: Platone, Aristotele, Cicerone, Tito Livio, Seneca, Quintiliano, Claudiano, Leonardo Bruni. Eppure, fra tanti nomi, non suona né qui né altrove quello di Salutati.

Per capire meglio tale silenzio, occorrerà aggiungere un'altra tessera al mosaico della tradizione lucreziana spagnola: il trattato di Diego de Valera *En defensa de virtuossas mujeres* (1445), che dedica alla matrona romana la seguente scheda:

> De las castas, Lucreçia, la qual fue onra de la generaçión romana aver seýdo muger de Colatino & fija de Espurio Lucreçio asaz es a todos manifiesto, la qual commo estuviesse en el castillo de Colaçio, Sesto, fijo de Tarquino rey de Roma, vino a su casa enemigo en forma de huésped. El qual, seyendo por ella resçebido así honorablemente commo se convenía a fijo de su rey, el malvado mançebo açechanças pusso al dormir & de aquélla, qual commo sintiesse todas las cosas de la casa seguras, a la cámara de Lucreçia se fue, llevando consygo en la mano un cuchillo desnudo de la vayna. La qual, commo lo viesse asý soñolienta & turbada, con toda voluntad trabajó defensar su castidat, y el adulterador, esforçándosse ablandar el coraçón de aquélla, ora con ruegos ora con ame-

[40] Pedro Díaz de Toledo (1415 ca.-1466), dottore in Diritto Canonico dal 1445, fin da quando si era laureato presso l'Università di Lleida (1440), era entrato al servizio di Enrique, primogenito di Juan II di Castiglia, e per il re aveva tradotto dal latino alcuni frammenti dell'*Etica* di Aristotele, il *De moribus* e i *Proverbia* pseusenechiani, mentre per Íñigo López de Mendoza aveva volgarizzato, sempre dal latino, l'*Axiochus* pseudoplatonico, il *Phaedo* di Platone e l'epistola di San Basilio ai giovani. Il suo rapporto con Íñigo López de Mendoza, Marchese di Santillana dal 1447, durò sino alla morte del nobile castigliano, avvenuta nel 1458.

> nazas la fablava. El qual, fallando asý duro commo piedra, en tal manera començó nueva fabla: «Si tú, Lucreçia, no consyentes a my voluntad, ¿Sabes qué faré? Degollaré a ti & a un siervo tuyo, & ponerlo he contigo en la cama por que sea divulgada por todo el mundo la fama de tu adulterio». Lucrecia, pues, amedrentada de tantos temores, temiendo ser fallada en tan feo crimen seyendo ynoçente, forçosamente consyntió a la maldat del Sesto. Lo qual asý fecho, commo Tarquino al real se bolviesse, Lucreçia escrivió a su marido & parientes que prestamente viniesen allý. A los quales, venidos, en la forma siguiente Lucreçia fabló: «Sepas tú, Colatino, que pisadas de ombre ageno han ensuziado el tu lecho, & sy mi cuerpo ha seýdo forçado, el coraçón ha seýdo ygnosçente, por que yo soy libre de la culpa mas no me asuelvo de la pena. Agora, por tal que ninguna dueña <viva> por enxenplo de Lucreçia, puna Lucreçia a sý mesma». Entonçes, sacando un cuchillo que debaxo de sý tenía, poniéndoselo por los pechos, dio fin a su vida.[41]

Si direbbe un riassunto di Livio, non fosse che troppi segni rimandano alla *Glosa* di Pedro Díaz de Toledo: l'anticipazione del paradosso *huésped-enemigo* («vino a su casa *enemigo en forma de huésped*»), la denominazione di Collazio come castello («commo estuviesse *en el castillo de Colaçio*»), e numerose altre coincidenze formulistiche o lessicali: «después que *sintió* que ya todos los del palaçio durmían» (Díaz de Toledo) > «commo *sintiesse* todas las cosas de la casa seguras» (Valera); «con la espada en la mano *fuese a la cámara de Lucreçia*» (Díaz de Toledo) > «*a la cámara de Lucreçia se fue* llevando consygo en la mano un cuchillo desnudo de la vayna» (Valera); «falló […] una *nueva* maliçia» (Díaz de Toledo) > «començó *nueva* fabla»; «*¿Sabes que yo faré?* Mataré a ti e después mataré el mi siervo e desque muerto, *ponerlo he* a tu lado» (Díaz de Toledo) > «*¿Sabes qué faré?* Degollaré a ti & a un

[41] Seguo il testo del ms.1341 della Biblioteca Nacional di Madrid, edito a cura di M.I. Montoya Ramírez (Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992) di cui correggo alcuni errori («no *mela sueluo*»> «no *me asueluo*»; «enxenplo *de la pena*»> «enxenplo de *lucreçia*»), e modifico i criteri di trascrizione regolarizzando l'opposizione j/i, v/u, r/rr, e introducendo accenti e punteggiatura secondo l'uso attuale per facilitarne la comprensione.

siervo tuyo, & *ponerlo he* contigo» (Valera); «*las pisadas de ageno home* son en el tu lecho» (Díaz de Toledo) > «*pisadas de ombre ageno* han ensuziado el tu lecho» (Valera); «ca yo del mi pecado *me asuelvo*, mas de la pena non me libro» (Díaz de Toledo) > «por que yo soy libre de la culpa mas no *me asuelvo* de la pena» (Valera);[42] «*E a fin que alguna* non casta *fenbra* non biva *por enxenplo* de Lucreçia» (Díaz de Toledo) > «*por tal que ninguna dueña* <biva> *por enxenplo* de Lucreçia» (Valera); «lançó *por sus pechos* la espada» (Díaz de Toledo) > «púsose el cuchillo *por los pechos*» (Valera).

Il repertorio di calchi, però, contiene alcune discordanze – «con *la espada* en la mano» (Díaz de Toledo) > «llevando consygo en la mano *un cuchillo desnudo de la vayna*» (Valera); «*Mataré* a ti» (Díaz de Toledo) > «*Degollaré* a ti» (Valera); «el *mi* siervo» (Díaz de Toledo) > «un siervo *tuyo*» (Valera) –, che presuppongono la conoscenza di particolari tramandati da altre versioni della leggenda: il coltello sfoderato, il servo appartenente a Lucrezia anziché a Sesto, sono, infatti, due dettagli riuniti nel *Commento* di Boccaccio alla Commedia («col *coltello ignudo* in mano[43] […] io t'ucciderò, e appresso di te ucciderò uno de' *tuoi servi*»), mentre il «*Degollaré*» riferito alla donna e non al solo servo, figura nel commento di Benvenuto da Imola a *Paradiso* VI 40-42: «minatus est se iugulatum servum nudum *cum ipsa iugulata ponere*» (Livio dice: «cum mortua *iugulatum* seruum»).[44]

Dante e Boccaccio si stagliano, dunque, sullo sfondo. E lo fanno anche nel caso di Santillana, il quale divide in due proverbi la storia di Lucrezia: da un lato Tarquinio il Superbo, esempio di lussuria castigata

[42] Quanche punto di somiglianza si trova anche con la traduzione castigliana del *De mulieribus claris*: «"Yo desta manera *me absuelvo* del peccado, mas no me libro de la pena; ni dende adelante vivirá alguna mala mujer con enxemplo de Lucrecia". Lo qual dicho, púsose el cuchillo *por los pechos* y coraçón, que no havía peccado, y cahída sobre el cuchillo murió en presencia del marido y del padre y de todos los parientes, derramando su limpia y innocente sangre».

[43] Vero è che la precisazione «de la vayna» si avvicina parecchio alla dicitura di Ovidio «auratum *vagina liberat ensem*», ma l'una fonte non toglie l'altra, massime perché in Boccaccio convergono più occorrenze riprese da Valera.

[44] Nelle già citate *Expositiones* di Guido da Pisa la lezione di Livio è, invece, rispettata: «cum mortua iugulatum servum».

con la perdita del regno (*prov*. 43), dall'altro la moglie di Collatino, esempio di castità pagata con la morte (*prov*. 54), una bipartizione simile a quella operata da Boccaccio, che nel *De casibus* tratta «De Tarquinio Superbo, Romanorum rege», e nel *De mulieribus claris* «De Lucretia Collatini coniuge», calco a sua volta del duplice binario tracciato da Dante, memore di Tarquinio nell'*Inferno* («Vidi quel *Bruto, che cacciò Tarquino* […]», *Inf.* IV 127), del dolor di Lucrezia» nel *Paradiso* («e sai ch'el fè dal mal delle Sabine / *al dolor di Lucrezia* in sette regi / vincendo intorno le genti vicine», *Par.* VI 40–42).

La caduta dei principi, la castità contro la lussuria, la bellezza unita alla pudicizia:[45] ecco i parametri con cui la storia di Lucrezia veniva letta nella cerchia di Santillana e di Juan II di Castiglia. Il dibattito intorno al suicidio non interessava perché troppo ovvia ne appariva la soluzione: «las personas que ponen en sí crueles manos […] cometen enorme delicto». Proprio per questo, di Agostino si approvava la tesi ma si rifiutava l'astratto ragionamento, come più importavano i dettagli descrittivi che le lungaggini psicologiche di Ovidio. Meglio il racconto storico, pieno di episodi e di frasi proverbiali; meglio la scenografia drammatica che l'analisi interiore.

La *Declamatio* di Salutati, tutta incentrata su dilemmi logici e psicologici, dovette sembrare a Santillana troppo astratta e ingarbugliata. Il traduttore vi lavorò con diligenza, l'amanuense la ricopiò con bella calligrafia, il miniatore ne ornò i margini e le iniziali con notevole cura. Nessuno però trovò alla fine il modo di riutilizzarla.

[45] «Fermosas con grand sentido», dice Santillana di Lucrezia, di Didone e di altre; un abbinamento autorizzato da Livio, ma che solo Boccaccio promuove a cifra e paradigma di Lucrezia: «incertum utrum oris formositate an honestate morum inter romanas matronas speciosior visa sit» (*De mulieribus claris*).

Appendice

Traduzione castigliana della Declamatio Lucretie

Criteri di edizione: Si conserva la grafia originale del manoscritto salvo nei seguenti casi di modernizzazione: separazione di parole, opposizione v/u, accentazione e punteggiatura secondo l'uso attuale. Qualora la traduzione offra soluzioni discordanti dal testo vulgato, oppure coincidenze con qualche variante particolare, si segnalano in nota. A tale fine si indicano le sigle con cui vengono citati i tre manoscritti consultati: (T): Biblioteca Comunale di Todi, Ms. 53; (N) Newberry Library di Chicago, Ms. 93.6; (G) Universitätsbibliothek di Greifswald, Ms. Latina Fol. 15. Con (E) si indica l'incunabolo che tramanda la tradizione del testo all'interno delle epistole di Enea Silvio Piccolomini.[46]

Lucreçia, fija de Espurio Lucreçio e muger de Colatino Tarquino, forçada de Sexto Tarquino, fijo del Rey Tarquino, dando ella logar contra su voluntad a la fuerça sólo por temor de la infamia, por quanto Tarquino segundo amenazava dixo dixo [sic] que degollaría un esclauo e lo pornía con ella de consuno en la cámara, llamó al padre e a su marido, e contoles el fecho e fizo con ellos que le prometiessen vengança dél, e después ella, queriéndose matar, el padre y el marido gelo estrañan segund se contiene en lo infrascripto.

O mi Lucreçia non te quieras afligir ni atribular por el desastrado caso avenido, ca bien es grande e asaz provado argumento el que de ti has dado e de tu continente vida, por el qual de manifiesto paresçe tu non aver consentido de tu voluntad al adulterio, mas que te fue por él fecha desmesurada fuerça. Pues ¿por qué quieres o esperas que te sea dada pena de aqueste fecho más de la que mesma te das tú, que, podiéndolo ençelar e tener en occulto,

[46] Per il ms. di Todi si rinvio a E. Menestò, *Coluccio Salutati. Editi e inediti latini dal Ms. 53 della biblioteca comunale di Todi*, Todi, 1971, pp. 34-43; per quello di Chicago a S. Jed, *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, pp. 135-48; per quello della Biblioteca universitaria di Greifswald, a H. Müller, *Zur Literatur der Geschichte von der Lucretia*, «Blätter für das Bayerische Gymnasial und Real Schulwesen», 14 (1878), pp. 371-74. Per il testo tramandato con le epistole di Enea Silvio Piccolomni, all'incunabolo di Mailand, stampato da Ulrich Scinzenzeler nel 1496 (Ep. 427).

de tu propria voluntad lo acusas? Quanto más que a te salvar e fazer sin culpa del tal error, ayuda mucho la preçediente limpia e clara vida tuya. Ca non solamente en vista e aspecto de los onbres, más en los secretos lugares de tus moradas, siempre guardaste e onrraste la castidat e lo que a dona digna de todo loor e al honor e estado de tu marido e de tu casa fue conplidero e conveniente. E entre las otras cosas que dan testimonio de tu casta mente se te deve recordar de commo pocos días antes del infortunado caso venimos de consuno con el malvado e perverso adulterio[47] [1v] sin tu ser sabidora de nuestra venida, e te fallamos a desora en honesto aparato, que estavas con tus sirvientes e servidoras intenta en los offiçios domésticos, sin esperar tú por aquel día a tu marido nin a otro huésped alguno. ¶ Deves, pues, considerar que aquella ora e aquel exerçiçio e occupación en que te assí fallamos, e acto de castidat, te dio victoria del perpetrado delicto. Ca las otras nueras e fijas del rey, todas las ovimos fallado dándose a deleytes e otros deportes e conversaçiones. Assí que bien paresçe e se esmeró por entonçe tu preheminençia en virtudes sobre todas ellas, por lo qual, por tus virtuosas condiçiones, tienes adquirida gloria e incorruptible castidat. ¶ Demás desto, sé çierta que nos vengaremos la iniuria, e que tú, la qual llorosa e triste padeçiste los violentos e forçados tocamientos del perverso iouen quando él de la forçada fe gozava en malo e dañado gozo e delectación, verás leda e gozosa la devida vengança que se fará en el linaje real. ¶ Pues ¿por qué quieres tú, que costreñida e por fuerça le diste solaz e neffanda luxuria, fartar con tu muerte e con tu sangre el su feroz e fiero ánimo? ¶ ¿Por ventura non te es asaz conosçida la crueldat de su padre e la inhumanidat de sus fijos? Ca este corruptor de tu cuerpo, sabido es quántas muertes fizo e cometió en los Italios[48] e quántas personas innoçentes aviltó e deturpó antes que a ti llegasse. Assí que, si lo aborresçes e tienes en odio, e si con todo ánimo desseas vengança e tormento ver dél, faz que bivas e que te vea él ser alegre e gozarte en sus penas, e que quando él se verá en su condenación, e que le con-

[47] *adulterio* per *adultero* è variante presente in T, ma non in N, in G né in E.

[48] Il generico *Italici* sostituisce il nome della città laziale di *Gabios*, conquistata a tradimento da Tarquinio («iste corruptor corporis tui quot cedes explevit in Gabios, quot ibi circumvenit innocentes?»).

verná peresçer e sentir açerbos e graves tormentos, [2r] vea él a ti, cuyo cuerpo forçó, resplandeçer por claror e entera lunbre de limpia e clara fama. E non quieras, o Lucreçia, viduar a tu marido, nin privarte a tu padre, nin orfanar a tus fijos: dessea la vida porque veas la vindita. Non tienes razón por qué devas querer morir, ca si tu cuerpo fue deturpado, el ánimo quedó entero e neto: ninguna culpa se puede incurrir sin consintimiento. ¿Quién será aquel que non duda tú non poder resistir estando nuda, durmiendo, descuyada e sin temor de tal cosa, al mançebo armado e que estava ya de todo punto offresçido e dispuesto al homiçidio o al adulterio? ¶ Pudiera él, segund su floresçiente edat e segund su real auctoridat, comover e atraer con mansas, laçivas e dulçes palavras a otra qualquier fenbra en venéreos actos e corpóreas delectaçiones consigo, enpero non pudo ablandar el rezio, fuerte, casto e continente pecho tuyo, e en caso que anbos érades solos, non por tu voluntat, mas por fuerça e violençia, perpetró, cometió e acabó el adulterio en tu cuerpo, e tú, segund lo padesçe la feminina flaqueza, sofriste la iniuria, mas guardaste incorruptíssimo[49] e muy casto el tu generoso ánimo. ¶ Por tanto, si tú desseas o buscas gloria, non la puedes aver mayor que la que has avido en aqueste fecho, tú, que al mançebo amante e ençendido en luxuria, cunpliendo su desordenado fervor, paresçiste non como muger carnal, mas commo una estatua marmórea. ¶ Piensa e añade más a tu loor, o muy clara Lucreçia, que por el tal violento consentimiento non quesiste fuýr la muerte, mas [2v] la infamia, e assí mesmo, desta paçiençia, al tirano que te amenzava de muerte e que pornía muerto açerca de ti, en tu tálamo e cama, al esclavo. Mira, pues, que tu padre e tu marido te absuelven de la culpa, e cata que todos fuýmos la infamia de la çierta e sabida muerte[50]; no quieras, en te matando, corronper

[49] Differisce qui la traduzione dalla variante presente nel ms. di Todi, che adopera il sostantivo *pudicitiam* («mente intra concubitus violentiam pudicitiam»); il superlativo figura invece in (N): «mentem intra concubitus violentiam *pudicissimam*», e (G): «mentem intra concubitus violentiam *pudicissime*», lezione quest'ultima trasmessa anche dalle epistole di Piccolomini.

[50] La traduzione erronea di «infamiam ascita morte fugimus», può far pensare a un testo base corrotto dove *ascita* figurasse come come *scita*. Il termine presenta le seguenti varianti nei mss. e nelle stampe consultati: (T): *ascita*; (N): *abscita*; (G): *astuta*; (E) omesso.

tu fama, ca non has por saber que las personas fenesçen en la muerte la tristeza de la vida, e tú quieres fazer lo contrario, ca en te llegando a la muerte, fuyes el gozo e plazer de la devida vengança; demás desto, deves considerar en commo las personas que ponen en sí crueles manos, que cometen enorme delicto. Pues ¿quieres tú agora corronper tu inoçençia occupándote en muerte? Tu marido e el padre Bruto e tus propincos, los quales todos te absuelven de la culpa, te estrañan la muerte, pues ¿por qué quieres tú, matando a ti mesma, dañar e despreçiar el juyzio de aquéllos? Si te matas, piensa commo incurres en la culpa de que caresçes, la qual por tu muerte non fuyes, ca nunca se pensará ser inoçente la persona que por sí mesma se dio la pena e tormento meresçido por los culpados. *Síguesse la otra parte de la declamaçión, conviene saber la de Lucreçia en contrario*.[51]

O mi buen padre, e tú mi marido, a mí más caro que la luz del día, non querades deffenderme la muerte, la qual si yo non me diere, non se creerá iamás que yo quisiesse antes evitar e fuýr la infamia que la muerte. ¿Quién será aquel que crea quél adúlteramente me pusiesse temor con la [3r] muerte del esclavo, e que la timor e tan iniuriosa infamia de que yo fuy atemorada de orrible compañía yo la oviesse temido más que la muerte? Lo qual yo provaré e confirmaré con la denodada mano executiva en mí mesma; lo qual si yo non fago, restará en mí, mesquina, perpetua e muy torpe manzilla de infamia, e dirán las gentes: "más quiso Lucreçia bevir adúltera que morir casta". E non consideraes de commo non me queredes guardar para vida, mas para infamia; tractad, pues, e aved vuestro conseio çerca de la promessa que me avedes fecho en razón de la devida vengança de una tan enorme iniuria, e fortifficat los tálamos matrimoniales: hazed por manera que en vengándose un tan açerbo e tan grave crimen, su vengança faga seguros los tálamos a las otras donas, e dexadme a mi fazer sacrificio de mi persona. E pensad que, si un tal error será punido negligentemente, que vagará e se desatará la desenfrenada luxuria, non solamente en absençia de los maridos,

[51] «Altera pars» (T); «Altera pars declamationis. Videlicet Lucretiae responsio» (N); «Responsio Lucretiae» / «Altera Pars ejusdem in persona Lucretiae» (G); «Responsio Lucretie antequam se ense perfodiat» (E). La coincidenza con N para evidente.

mas en los braços dellos, e en menospreçio del su dever e fe conyugal serán ofensadas las dueñas Romanas por violençia de los dissolutos mançebos; ca pensar devéys quál muger será segura seyendo forçada Lucreçia. ¶ E dime tú, mi muy amado marido, cómmo podrás dexarte resçebir en mis braços quando te viniere en menbrança que non te abraça tu muger, mas la mançeba de Tarquino. Eso mesmo tú, mi buen padre, cómmo me podrás llamar fija tuya, pues que la castidat que desde mi infançia e niños e tiernos años yo aprendí so tu muy santa paterna disçiplina, la perdí tan [3v] infortunadamente e con tanta iniuria la corrompi, o mesquina de mí, ¿e osaré yo mirar a mis fijos, el seno e primera mansión de los quales amanzilló e oprimió el adúltero?, ¿qué será si su mal aventurada simiente se congeló en mis entrañas?, ¿podré yo esperar e esperaré a que de adulterio me faga madre? ¶ Dexad, pues, de me poner delante el esplendor de la passada vida mía, pues quanto guardé en puridad e linpieza sin mácula por tantos años, todo lo perdí en una malaventurada noche reçibiendo, no huésped, mas enemigo en mi casa. Es cierto que de aquí avante ya mi vida non puede alegrarse. ¶ Siento que el estudio de la castidat me fizo oportuna de la iniuria e la causó, ca non mi forma, mas mi castidat quiso vençer e aviltar el perverso adúltero; assí que, si yo antes de agora mantove e guardé este fructo de continençia, ¿qué resta ya a la sin ventura de mí, estuprada, adúltera e deturpada, salvo que assí commo dissoluta fenbra sea encerrada e reclusa en los burdeles, e que ande errando **e** discurriendo por las partes del mundo e abatiéndome commo persona soez e de poca valía? ¶ ¡Ay de mí, infortunada!, ¿e cómmo podrá mi ánimo inoçente e sin culpa del tal error, quedar nin estar de aquí adelante[52] con el corrompido e aviltado cuerpo? ¶ ¿Pensaes por ventura que sea ninguno el deleyte del corrompido cuerpo? Manifestarvos he el occulto crimen e maldat. Perdóname tú, o padre, e tú, mi señor marido. E vos (o dioses de las castas mentes), influyd e proffundit sobre mí la abundançia de vuestro perdón, ca vos confiesso que non puede aver [4r] tanta tristeza en mi ánimo, nin por tal manera revocar mi mente de aquel infortunado ayuntamiento, a que non se sometiessen a ál las delectaçiones de los mal obedesçien-

[52] La locuzione *de aquí adelante* traduce *ulterius*, assente nel ms. di Todi e presente altrove.

tes mienbros, e a que non conosçiesse las pisadas de la marital flama. ¶ Aquella triste iniuria e sin grado[53] alguno, aunque en ella fuesse qualquier deleyte, de vengar es por çierto e verdaderamente, si en vosotros ay alguna parte del romano.

[…][54] vuestro sera vengar este crimen. Muera muera e fenezca qualquier cosa que ovo parte alguna de delectaçión. ¶ Muchas e grandes son las fuerças de Venus. Non quiero yo que iamás ante los ojos de mi voluntad se presente nin parezca la ymagen de un tan enorme delicto; non ha cosa en el mundo más movible que la muger, e la deliberaçión, propósito e motivo del ánimo, non solamente lo muda, amollesçe e ablanda el discurso del tienpo, mas tanbién los apaga por discurrir. Assí que yo dilatasse este fecho, por ventura[55] me vernían en plazer las cosas enormes e los fechos e obras feas. ¶ Dexadme, pues, traspassar con la aguda e taiante espada aquestos mis pechos que aquel forçador amó, e los quales, para ençendimiento de su luxuria, poniendo primeramente sus manos, sovaió e tractó con sus dedos mis tetas; non me querades exhortar, persuader nin requerir a misericordia e piedat de mí mesma, ca si perdonasse a mi vida, perdonaría a la adúltera. E si perdonasse a la adúltera, por consiguiente perdonaría al adúltero, & si perdona [4v] sse al adúltero, seguirse ýa plazerme el adulterio. Assí que, pues el delicto començó en mí, dexadlo ataiar por mi muerte, e que por ella mesma yo deffienda de verse continuar adelante el començado crimen, ca nunca el delicto queda donde comiença. Crean todas las gentes yo aver temido la infamia e non la muerte, lo qual, pues no puedo provar por testigos, yo lo faré çierto e firme por effusión de

[53] Riesce difficile stabilire se si tratta di un refuso del copista per *sin agrado* (nell'originale: *ingrata… voluptas*), oppue se il traduttore intese propriamente dire *sin grado*, intendendo un'offesa incommesurabile, come autorizzano a pensare altre sue deviazioni iperboliche.

[54] Nel luogo corrispondente alla parola iniziale della frase, il copista ha lasciato uno spazio vuoto che si può ragiovenolmente riempire per congettura con la parola *Dever* ('Dovere vostro sarà […]', a partire dalla clausola obbligativa originale: «Vestrum autem erit […] scelus illud ulcisci»).

[55] *por ventura* è locuzione avverbiale dubitativa che rimanda alle varianti presenti nel ms. di Greifswald («*forsan* incipient mihi») e nelle epistole di Piccolomini («*forsitan* incipient»), ma non a quelle della Newberry Library («*forte* incipient mihi), e del codice di Todi («incipiam mihi»).

mi sangre. ¶ Ya tú, o testigo de mi corrupta e maculada[56] inoçençia, accusarás a mí e a la generaçión real de la quebrantada castidad e ensuziado cuerpo ante el tribunal de Minos e Rudamanto. ¶ Tú, o terrestre cuerpo, pues por tu peresçer diste causa e occasión del adulterio, da el ánimo, e esparze tu sangre en tal punto e ora, e con tal agüero a que desde agora comiençe destrución, muerte e perdimiento del sobervio Rei e de su malaventurada generaçión. ¶ E tú, o mi muy amado marido, e assí mesmo tú, mi señor e padre, el acatamiento e vista de los quales con voluntad yo fuyo por mi pudor, vergüença e siniestra ventura, e vosotros mis amigos, bevid ledos, esforçándovos a la vengança que prometistes del perpetrado crimen, non con menos fortaleza que yo fenesçeré la mi vida, e non se dé exenplo a fenbra alguna Romana la vida de la sin ventura de mí [5r] a que ellas por causa mía[57] entiendan ser líçito bevir a muegres non castas.*Fenesçen las declamaçiones de Colluçio chançeller de Florençia çerca de Lucreçia.*

[56] La discordanza con la tradizione manoscritta del testo latino è frontale, cfr. con «et anime *incorrupte et immaculate* testis» (Todi), «anime *incorrupte immaculate* testibus» (Epistole di Piccolomini), «animae *incorruptae immaculate* testis» (Greifswald), «animae *interruptae inmaculatae* testis» (Newberry Library).

[57] Il testo originale dice: «Nulli romane mulieri detur in exemplum *Lucretia, ut sibi* persuadeant impudicis licitam fore vitam», anche se spesseggiano le varianti: «Lucretia *mea sibi*» (Todi); «Lucretia *ut sibi*» (Epistole di Piccolomini); «Lucretia *vita mea et sibi*» (Newberry Library); «Lucretia *vitam meam ut sibi*» (Greifswald). Evidentemente la traduzione castigliana: «non se dé exenplo a fenbra alguna Romana la vida de la sin ventura de mí a que ellas por causa mía […]», dove il nome di Lucrezia è sostituito dalla formula perifrastica: «*la vida de la sin ventura de mí*», seguita dal dativo «a que ellas», rimanda alla variante del ms. conservato presso la Biblioteca universitaria di Greifswald: «Lucretia *vitam meam ut sibi*».

Paolo Orvieto

PER UNA NUOVA INTERPRETAZIONE DELLE *STANZE* DI POLIZIANO

L'occasione delle *Stanze* è ben nota, festiva e politica nello stesso tempo: la giostra svoltasi nella piazza di Santa Croce il 29 gennaio 1475, per celebrare Giuliano de' Medici (politica interna), ma anche la lega da poco stipulata da Firenze con Milano e Venezia (politica estera). Giostra e relativi festeggiamenti completano un programmato dittico celebrativo dei due rampolli medicei, poiché Lorenzo aveva vinto la sua giostra il 7 febbraio 1469 ed era già stato celebrato in latino (da Ugolino Verino, la cui opera è andata perduta) e in volgare (da Luigi Pulci, che nell'ultima ottava passa il testimonio al suo successore Poliziano). Mancava la consacrazione di Giuliano, compito parzialmente assolto da Poliziano, a fatica e interrotto a metà. A meno che non si voglia ipotizzare un poemetto inizialmente completo e poi, o per la morte di Simonetta Cattaneo (giugno 1476) o per quella di Giuliano (1478), rivisto, corretto e lasciato in tronco data l'inattualità della celebrazione.[1]

Si tratta senza dubbio di una delle opere più esaltate del nostro '400, elevata addirittura ad 'opera-simbolo' del nostro Rinascimento; e tuttavia rifiutata ad oltranza dal suo autore, interrotta, con ogni probabilità, non solo per le sopravvenute tragiche circostanze. Forse si tratta piuttosto di un genere, quello della giostra e per di più in volgare, a cui la formazione (soprattutto latina) e la poetica (episodica e frammentata) di Poliziano erano refrattarie: del resto è proprio il genere cavalleresco ad

[1] Interessanti proposte sulle date di composizione (1475-1478) e sulla presunta e definitiva interruzione delle Stanze sono fornite, anche sulla scorta di nuove acquisizioni filologiche, da G. Gorni, *Novità su testo e tradizione delle 'Stanze' di Poliziano*, «Studi di Filologia Italiana», 33 (1975), pp. 214-64: che protrae il lavoro fino agli ultimi anni di Poliziano; e da M. Martelli, *Considerazioni intorno alla contaminazione nella tradizione dei testi volgari*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma, Salerno, 1985, pp. 127-49.

essere sempre più avvertito come appartenente ad un *ancien régime* anche politicamente scomodo. Questo spiega anche la lunghissima gestazione dell'opera, del resto non finita o, meglio, che si interrompe proprio quando si trattava di descrivere dal vivo, in termini cavallereschi, il cimento, per cui era maestro Pulci ma non certo Poliziano. E si tenga conto che il genere cavalleresco implicava la persistenza di una cultura di derivazione straniera, in particolare francese, patria di erogazione delle gesta dei più noti paladini (di Carlo Magno): non è un caso che il motto che Lorenzo aveva adottato per la giostra del 1469 era «Le tems revient», e quello di Giuliano è, ancora in francese, «Le sans par».[2] Forse Poliziano, una volta iniziata la descrizione del cimento davvero cavalleresco, avvertiva il pericolo di essere costretto a trasferirsi suo malgrado in ambiti culturali necessariamente francesizzati, mentre il suo scopo primario è quello di rinnovare il genere giostra in senso prettamente autoctono, specificamente mediceo. È quindi il suo un tentativo estremamente ambizioso di liberare il genere giostra della pesante zavorra di sedimentate tradizioni e, quindi, di rigenerare *ab imis* generi – giostra o armeggeria – irrimediabilmente mondanizzati e connotati in senso municipale (oligarchico) e medievale. Per quanto la fantasmagoria intertestuale arrivi a combinazioni classico-volgari del tutto spericolate – Virgilio, Ovidio, Claudiano, Stazio, Esiodo, ecc., miscelati a Petrarca, Dante, Boccaccio, stilnovisti, ecc. –, il genere conservava soprattutto se in volgare un sapore di retroguardia 'pulciana'. Ad un certo punto la giostra e la sua celebrazione sono anche 'politicamente scorrette', infatti il cimento feudale o pseudofeudale, pur proiettato in una società ben differente, pur ridotto a un nostalgico *revival* del tempo irrimediabilmente perduto, si era trasformato in realtà in esibizione e ostentazione *coram populo* della potenza e delle ricchezze delle private famiglie degli ottimati fiorentini; è una gara del lusso e dello sfarzo. Giostre e armeggerie erano insomma la celebrazione delle personalità politicamente ed economicamente più ragguardevoli di Firenze: così la giostra del 1427, vinta dal

[2] Cfr. G. Poggi, *La giostra medicea del 1475 e la 'Pallade' del Botticelli*, «L'Arte», 5 (1902), p. 73, dove si cita un anonimo resoconto della giostra del 1475: «Era commesso nel ramo d'ulivo dove stava legato lo dio d'Amore uno brieve di lectere alla francese d'oro, che dicevano "Le sans par"».

potente Lorenzo di Palla Strozzi, poi acerrimo nemico dei Medici; e così tutte le altre, fino a quella del 1459, organizzata per celebrare la venuta a Firenze del papa Paolo II e di Galeazzo Maria Sforza, figlio del duca di Milano, dove compare a dieci anni Lorenzo come signore della brigata che l'aveva organizzata. Si deve considerare, man mano che si afferma la supremazia di una sola famiglia, l'inopportunità politica della giostra: in quella ad esempio vinta da Giuliano, tra gli applausi generali, si cimentano con successo anche Francesco e Gaspare Sanseverino, figli del celebre Roberto, capitani di ventura nel '75 assoldati dai fiorentini, ma ben presto caduti in disgrazia; la giostra fu poi vinta, quasi *ex aequo* con Giuliano, anche da Iacopo Pitti – incluso da Benedetto Dei nei primissimi posti de «E magiori ricchi di Firenze dell'anno 1472» –,[3] della pur riabilitata ma scomodissima famiglia antimedicea capeggiata da suo padre Luca: autore d'un colpo di stato nel 1458, fautore della rivolta antimedicea del 1466-'68, quando, capo del «partito della collina» si accordò con Borso d'Este per sconfiggere Firenze, poi anche concorrente del Banco de' Medici sulla piazza di Napoli.[4] Le celebrazioni di questi eventi come giostre e tornei erano attuali nella misura in cui erano redatte in breve o brevissimo lasso di tempo: come fu nel caso dei versi latini che Naldo Naldi dedicò a questa stessa giostra di Giuliano (l'*Hastiludium*),[5] 425 esametri scritti in pochi mesi; o nel caso di un epi-

[3] B. Dei, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, Firenze, Papafava, 1985, p. 85.

[4] Sulle feste fiorentine e sulle giostre e armeggerie, cfr. P. Orvieto, *Carnevale e feste fiorentine del tempo di Lorenzo il Magnifico*, 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)*, Roma, Salerno, 1993, I, pp. 161-88; e con qualche modifica, anche in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1992, pp. 103-24; cfr. anche R. Bessi, *Di due (o tre?) giostre che non si fecero*, «Archivio Storico Italiano», 150 (1992), pp. 303-18, anche in Ead., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 303-14; e F. Bausi, *Un'inedita descrizione delle giostre fiorentine del 1469 e del 1475*, «Medioevo e Rinascimento», 5 (1991), pp. 63-79; P. Veltrone, *Feste e spettacoli nelle Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Le tems revient, 'l tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Silvana, 1992, pp. 21-53.

[5] Naldi Naldii Florentini *Bucolica. Volaterrias. Hastiludium. Carmina varia*, ed. W.L. Grant, Firenze, Olschki, 1974.

gramma di Giovanni Aurelio Augurelli, oratore veneto a Firenze; o in quello della redazione che Filippo di Bartolomeo di Bertoldo Corsini compose in forma di lettera inviata a Piero Guicciardini.[6]

Le giostre a Firenze avevano assunto un significato sempre meno cavalleresco e sempre più erotico, ci si cimentava per amore, per conquistare colei che è preventivamente designata come 'dama' dal cavaliere partecipante. Perciò anche le *Stanze* sono innanzi tutto e forse solo, fin dall'inizio, la celebrazione di un avvenimento erotico e non cavalleresco. Basti pensare, per mostrare questa virata dal cavalleresco all'erotico, che quasi in concomitanza con la giostra vinta da Giuliano se ne era fatta – o progettata – un'altra, della quale ci dà notizia dettagliata Rodolfo Gonzaga in una lettera indirizzata alla madre, del 3 febbraio 1475:

> Illustrissime princeps et genitrix mea singularissima. Io credea che, fatta questa giostra, io dovesse essere fori d'inpazo e di spesa e di tornarmene al mio alogiamento, ma el me ne succede altramente ch'io pensava, perché Lorenzo d'i Medici hae ordinato di volere fare una altra giostra lunidì che viene e seremo sei overo sette per parte; et ècci una de le parte che tole a difendere l'amore e di questa sono io el capo, e Lorenzo, che giostra anche lui, è da la mia, e così miser Jacomo e Folcho e alcuni altri di questi citadini insino al numero deputato. L'altra parte, che vole condemnare l'amore hae per capo Ridolfo Baione [Baglioni], e Iuliano, over uno per lui, e li altri compagni insino al numero ordinato; e qui giostraremo, ordinate le parte l'una da un canto, l'altra da l'altro, correndo l'uno dreto a l'altro per ordine, in modo che ciaschuno harà il suo compagno e durerà la giostra due hore.[7]

Interessante notare che anche questo cimento certo assai più erotico che cavalleresco coinvolgeva molti dei più importanti cittadini fiorentini e

[6] Ioannis Aurelii Augurelli Ariminensis poetae celeberrimi *Carmina nondum vulgata*, Arimini, ex typis Marsoner et Grandi, 1718, ma cfr. anche I. Del Lungo, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, Barbèra, 1897, pp. 397-402. Si legge anche in P.O. Kristeller, *Un documento sconosciuto sulla giostra di Giuliano de' Medici*, in Id., *Studies in Renaissance Thought and letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, pp. 437-50.

[7] Anche in Bessi, *Umanesimo volgare*, pp. 304-05.

gli onorabili visitatori venuto da fuori, in una contesa che vedeva appunto due opposti schieramenti, uno in difesa di Amore, con a capo Lorenzo e Rodolfo Gonzaga, e uno contro Amore, con a capo Rodolfo Baglioni e Giuliano de' Medici (che anche dopo la giostra da lui vinta non sembra convertito all'amore).

Quanto più il baricentro si spostava verso un differente impegno culturale di stampo mediceo, tanto più doveva, e certo senza rimpianti, recidere i rami non più attuali della sua poesia; perciò anche il disinteresse e, più ancora, il rifiuto nei confronti del poemetto: edito da Alessandro Sarti (Sarzio) solo nel 1494, un mese prima della morte di Poliziano, ma a sua insaputa e certo senza la sua approvazione. Alla richiesta di Giovanni Pico della Mirandola delle versioni di Omero e di Epitteto e di un frammento delle *Stanze*, nel 1483, Poliziano gli invia solo la traduzione di Epitteto, negandogli invece quella omerica e le *Stanze*.[8] Si veda anche la lettera di Alessandro Sarti al protonotario Antonio Galeazzo Bentivogli, premessa dal curatore all'edizione delle *Cose vulgare del Poliziano*, Bologna, Platone de' Benedetti, 1494:

> A questi giorni passati Reverendissimo Monsignore [Antonio Bentivogli, arcivescovo di Bologna] mi capitarono alle mani certe stanze del mio e tuo gentilissimo Politiano non infima gloria della veramente magnifica et nobile famiglia de' Medici, sempre con la illustre Bentivoglia felicissimamente coniuncta, le quale lui già per la giostra del Magnifico Giuliano di Medici nella sua prima adolescentia compose, benché per alcuni o rispecti o impedimenti non condusse al fine. Ma pur così come erano imperfecte et incorrecte pareano a me molto elegante et belle: piene d'inventione, piene di doctrina et di leggiadria. Tanto che io giudicai fusse gran male ch'elle s'avessino a perdere, ne venisseno qualche volta alla luce. Per questo le ho date a imprimere a Plato de Benedicti, et sotto queste mie grosse ma poche parolette alla Signoria tua Reverendissima intitulate. […] Credo ancora che se alquanto al Politiano dispiacerà che queste sue stanze da lui già disprezate si stampino, pur all'incontro li piacerà che havendosi una volta a divulgare sotto il

[8] In Ioannis Pici Mirandulae *Opera omnia*, Basileae, 1572, ed. anast., Torino, Bottega d'Erasmo, 1971, I, pp. 361 e 372.

> titulo e nome di tua Signoria si divulghino, alla quale lui (come sono io bon testimone) è deditissimo.[9]

Dunque *Stanze* interrotte «per alcuni o rispecti o impedimenti», per ragioni contingenti e politiche, ma è il genere stesso che è in quel momento inopportuno e, da sempre, ostico o inaccessibile per Poliziano.

Vorrei ora dare una per certi aspetti nuova interpretazione delle *Stanze*. Come premessa se sia sostenibile o no una interpretazione in chiave allegorica, neoplatonica, delle *Stanze* (ipotizzata da molti critici) bisognerà una buona volta valutare il più o meno contrastato rapporto che Poliziano stabilì con il filosofo e intellettuale ufficiale dei Medici, con Marsilio Ficino.

Ma si evidenzia ora anche un altro aspetto: la refrattarietà o vera e propria incapacità di Poliziano a costruire un disegno generale, organico e coerente, in cui inserire le singole immagini poetiche (non a caso scrive rispetti, ballate, selve, e solo un sonetto e una canzone, assai brutti tutt'e due, metri basati sulla subordinazione concettuale e non sulla coordinazione). Frammentarietà combinatoria, o poetica della sconfinata *varietas*, che caratterizza non solo le *Stanze*, ma – fatto già segnalato – tutta la poesia polizianea. O, meglio, le *Stanze*, sorta di rispetti continuati, sono costruite seguendo quella *disparilitas* che sta anche alla base delle due centurie dei suoi *Miscellanea*:

> Denique si varietas ipsa, fastidii expultrix et lectionis irritratrix, in *Miscellaneis* culpabitur, una opera, reprehendi rerum quoque natura poterit, cuius me quidem profiteor tali disparilitate discipulum […]

e anche:

> Ac inordinatam istam et confusaneam quasi silvam, aut farraginem, perhiberi, quia non tractim et continenter sed saltuatim scribimus et vellicatim, tantum abest uti doleamus, ut etiam titulum non sane alium *Miscellaneorum* exquisiverimus, in quibus Grae-

[9] Anche in Poliziano, *Opera omnia*, a cura di I. Maïer, III, *Opera miscellanea et epistulae*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1971, p. 3.

> cum tamen Haelianum, Latinum sequimur Gellium, quorum utriusque libri varietate sunt quam ordine blandiores. […] Si longiuscula capita alia, breviuscula rursus alia putabantur, credamus hanc quoque esse legem novi operis, ut aequale habeat nihil, nusquam sibi sit par, semper dissimilitudine claudicet, unamque istam regulam tueatur, ne quid ad regulam, ne quid ad perpendiculum libellamque rovocet.[10]

Non solo nelle *Rime*, fatte di componimenti brevi o brevissimi (del resto diretti corrispettivi degli epigrammi), ma anche nelle *Selve*, composte tra il 1482 e il 1491, come esige il genere stesso, perdurano immutati la frenesia citazionale e miscelante e l'assemblaggio episodico e estemporaneo: ogni tentativo di dilatata articolazione logica o a tesi si risolve in una sorta di variegata pinacoteca di quadri di notevole fattura, ma in fin dei conti in difficile comunicazione tra di loro, anche perché ogni sezione è costellata (e semantizzata) da differenti e spesso inconciliabili fonti.

Nelle *Stanze* e nell'*Orfeo* Poliziano è tutto concentrato a stupire con un spericolate esibizioni di funambolismo combinatorio, di costruzione 'a mosaico' che, da un lato, oscura e quasi acceca il fatto concreto, l'occasione-spinta (la celebrazione di Giuliano, vittorioso nella giostra del 1475; l'occasione festiva mantovana); dall'altro lato stordiscono il lettore (e, ancora, l'interprete moderno) per le policrome tessere dei recuperi, per le miscelazioni (tra latini e volgari, tra latini e latini, tra volgari e volgari, tra aulico e popolare).

La poesia, parallelamente nobilitante, di Lorenzo e di Poliziano sembra perseguire l'identico scopo, depopolarizzante, ma, guardando ai risultati, con ben differenti strumenti – filosofici o filologici. Dapprima Poliziano nobilita il volgare coevo non solo tramite corposi innesti di classici ma anche, come Lorenzo, montando insieme una cerniera di riferimenti che riesumano le più auliche lingua e cultura italiane dei secoli trascorsi (Stilnovo, Dante, Cavalcanti, Petrarca, Boccaccio), sentite

[10] Poliziano, *Miscellanea centuria prima*, ed. a cura di H. Katayama, Tokyo, Ann. Univ. Tokyo, 1982, pp. 169-71; sulla poetica di Poliziano valido il cap. di E. Bigi, *L'estetica del Poliziano e il suo ideale artistico*, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 90-101.

come specificamente toscane se non fiorentine. L'intenzione di Poliziano, almeno in una prima fase poetica, è chiara: sondare tutte le possibili intergamie tra volgare due-trecentesco e più remote e ancor più auliche radici classiche, non trascurando neppure la poesia a lui prossima o coeva. Temi e lessico della tradizione volgare, pur travestiti in vesti classiche, non sono annientati, permangono ben visibili in filigrana.

Si veda, tanto per fare un esempio, un'ottava delle *Stanze*, la 8 del I libro:

> Nel vago tempo di sua verde etade,
> spargendo ancor pel volto il primo fiore,
> né avendo il bel Iulio ancor provate
> le dolci acerbe cure che dà Amore,
> viveasi lieto in pace e 'n libertate;
> talor frenando un gentil corridore,
> che gloria fu de' ciciliani armenti,
> con esso a correr contendea co' venti.

Giuliano è travestito nel latino Iulio (e già qui appare uno dei suoi *alter ego* classici: Ippolito di Seneca); poi l'attacco tutto petrarchesco (*RVF*, 23, 1: «Nel dolce tempo de la prima etade»), cui si assomma per «vago tempo» Boccaccio, *Filostr.*, I 18, 1; poi, per il volto del giovinetto appena cosparso della prima peluria, si miscelano, indistinguibili nell'amalgama compatto, Stazio, *Silv.*, II 6, 44-45, Virgilio, Claudiano, *De cons. Stil.*, 2, 351 e Seneca, *Phaedr.*, 648, con Boccaccio (*Tes.*, 6, 30 2-4) e Petrarca, *Tr. Cup.*, 3, 155. La realtà oggettiva, azioni e personaggi, sono del tutto straniati: Iulio (come già successo ad Albiera nel suo epicedio) non è Giuliano, ma uno dei mitici fanciulli refrattari all'amore, così come con la prima peluria che cresce sul mento e sulle guance – vera o immaginata non ha importanza – Poliziano «allude alla pratica romana di lasciare intonsa la barba fino all'età di ventidue anni, l'età appunto di Iulio, allorché la "prima barba", il "primo fiore", veniva tagliata e offerta agli dei: cfr. *Comm. a Stazio*, p. 621, con citazione di Suet., *Cal.* 10 e *Nero*, 12».[11] Ibridamento o miscelazione che continuano: petrarchesche sono

[11] F. Bausi, in A. Poliziano, *Poesie volgari*, Manziana, Vecchiarelli, 1997, II, p. 16.

le dolci-acerbe pene d'amore (*RVF*, 181, 6; 331, 19, ecc.), così come invece tutta virgiliana (*Aen.*, VII 807; *Georg.*, III 193-94) è l'immagine del cavaliere e cavallo che sfidano in velocità i venti.

Addirittura la *contaminatio* è anche tra fonti volgari: si veda *Stanze*, I 25, 4 («la stanca rondinella peregrina»), dove alla «vecchierella» petrarcahesca (*RVF*, 50, 5: «la stancha vecchierella pellegrina») si sostituisce la «rondinella» dantesca (*Purg.*, IX 14: «la rondinella presso a la mattina»).

L'operazione delle *Stanze* e dell'*Orfeo* è a largo spettro: i più diffusi *topoi* della poesia volgare, tipo quello misogino dell'instabilità emotiva e sentimentale della femmina, della «donna mobile qual piuma al vento» dell'ottava 14 del I libro delle *Stanze*, si ricompone ora in un policromo mosaico, con tessere della tradizione volgare (di Petrarca e di Boccaccio), che ora recuperano la loro ahimè dimenticata origine latina (Virgilio, *Aen.*, IV 569-70; Calpurnio, 3, 10; Ovidio, *Am.*, II 16, 45, e *Her.*, V 109-10; ecc.).

Con conseguenza appunto lo sfilacciarsi del disegno generale: infatti, a ben leggere, è difficile cogliere il filo rosso che lega le plurime sezioni del poemetto, interrotte per di più da ampie e disgreganti ecfrasi.

L'introduzione è piuttosto una autocelebrazione di se stesso, in quanto grande poeta la cui sola «mente audace» (I 1, 6) può far sì che i grandi fiorentini non siano annientati da «Fortuna o Morte o Tempo» (I 1, 8); lui che promette più prestigiose e altisonanti celebrazioni per cui il nome di Lorenzo «risuoni dai Numidi a Boote, / dagl'Indi al mar che 'l nostro celo imbruna» (I 5, 5-6, lo preferisce celebrare non tanto con un poema epico, ma con la sua traduzione dell'*Iliade* e non travestendolo da paladino franco-italiano), non appena avverrà la più che certa metamorfosi da «roco augel» in «bianco cigno» (I 5, 8; nella selva *Manto*, *praef.*, 23-28, esalta le capacità, apprese dal maestro Chirone, di Achille nel suono della cetra, e lì appunto Poliziano paragona la sua poesia a quella dell'ancora inesperto ma poi eroico Achille). Lui che, grande poeta impegnato e che aspira a ben più prestigiosi versi, si adatta, quasi scendendo di livello, a celebrare anche in verso in volgare la giostra di Giuliano («lascia tecer un po' tuo maggior tromba / ch'i' fo squillar per l'italiche ville», I 7, 5-6). Forse andrebbe approfondito l'aspetto costantemente narcisistico e autocelebrativo di Poliziano, ben evidente in questi versi proemiali delle *Stanze*.

Poi la prima scena: la lunga descrizione del Iulio selvaggio («inculto sempre e rigido in aspetto», I 10, 6), refrattario all'amore, seguace di Diana e insensibile ad ogni seduzione di Venere. Quel che interessa a Poliziano è la possibilità di 'letteraturizzare' la realtà, perché la letteratura è il territorio in cui può esibire la sua sterminata competenza. Le metamorfosi di Iulio sono, come avviene nelle poesie d'occasione del giovane Poliziano, traslazione in altra dimensione letteraria di dati inizialmente oggettivi della realtà (si vedano anche gli epigrammi e l'epicedio per Albiera): Giuliano era, cosa allora ben nota, alieno dall'amore e tutto dedito alla caccia, per cui si veda la descrizione fornita nel suo *Coniurationis commentarium*:

> e' fu grande, grosso e ben proporzionato, gagliardo, largo ne' fianchi, e con le gambe alquanto grosse, di occhi neri e vivaci, nell'aspetto burbero, di colore ulivigno, la zazzera lunga, i capelli neri e sparti e ributtati verso la collottola. Egli sapeva benissimo cavalcare, lanciare, saltare, e lottare; et oltre a modo di dilettava della caccia. Fu magnanimo, constante, et osservatore della religione e buon costume: si dilettava assai della pittura, della musica e di ogni sorte delicatezza; era molto inclinato alla poesia, onde compose molti versi vulgari molto gravi e sentenziosi; leggeva volentieri versi che trattassino d'amore; era eloquente, prudente ma non troppo astuto, si dilettava di bei motti e delle piacevolezze, aveva soprattutto in odio i bugiardi e quelli che tenevano conto delle ingiurie; andava ornato del corpo mediocremente, ma ben tutto pulito et attillato; era molto dedito a fare servizii e cortesie, e portava gran reverenzia al fratello, era di gran forza e valore.[12]

Dove si può leggere, è bene precisarlo, una a tratti emergente disistima o vera antipatia per il fratello del suo «patrono», e questo in uno scritto composto a ridosso della sua morte: è, oltre i complimenti di circostanza, «nell'aspetto burbero, di colore ulivigno», si «diletta di ogni

[12] Citiamo dal volgarizzamento anonimo del secolo XVI, in *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, a cura di I. Del Lungo, Firenze, Barbèra, 1867, p. 104; per la versione originale in latino: A. Poliziano, *Coniurationis commentarium*, a cura di A. Perosa, Padova, Antenore, 1958, p. 63.

sorte di delicatezza» e, soprattutto, era «non troppo astuto» e un po' troppo damerino (andava tutto «attillato»). Insomma Poliziano lo dice non poi tanto fra le righe: vorrebbe celebrare Lorenzo e invece è costretto a celebrare Giuliano («Ma fin ch'all'alta impresa [di celebrare Lorenzo] tremo e bramo, / e son tarpati i vanni al mio disio, / lo glorioso tuo fratel cantiamo», I 6, 1-3).

Sta di fatto che quel Giuliano, gran cavallerizzo e cacciatore tuttavia interessato ai «versi che trattassino d'amore», si innamora anche lui e perciò sarà vittorioso nella giostra, proprio perché le sue doti fisiche sono ora finalizzate ad un preciso e agognato scopo: la conquista dell'amore della sua 'dama'. La poesia di Poliziano, proprio perché non ha nessun credo da diffondere, è, almeno fino al 1480, sempre legata inizialmente all'oggettiva realtà: anche Simonetta, nonostante le sue plurime metamorfosi, si qualifica con precisi dati biografici (I 51-53): Simonetta Cattaneo, legittimamente sposata a Firenze con Marco di Piero Vespucci, ma nata a Genova, solita venire con le amiche nelle chiese fiorentine, tutta elegantemente vestita, ecc. La poesia si limita a tradurre, mai a tradire per altri surrettizi fini (filosofico-teologici) la realtà.

Ma Iulio, fin da sùbito, non è più Giuliano de' Medici, si traveste nei vari Narciso di Ovidio, Ippolito si Seneca, Onorio dell'*Epithalamium Honorii et Mariae* di Claudiano e anche Troiolo di Boccaccio (*Filostrato*, I 20-26); nei vari fanciulli 'letterari' che hanno, almeno inizialmente, spregiato Amore e Venere. Una volta sfruttate e esaurite tutte le fonti appropriate per creare la controfigura 'letteraturizzata' del Giuliano, cacciatore e refrattario all'amore, la scena è conclusa. Segue la seconda scena (I 13-16), la lunga e insistita requisitoria o invettiva contro Amore fatta dall'ancora selvaggio Iulio, e non solo contro Amore ma anche contro le donne, quindi accentuatamente misogina: la femmina è «più leggier ch'al vento foglia […] e vanne e vien, come alla riva onde» (I 14); lei che, fallace e pericolosa come un scoglio a pelo d'acqua o un serpente tra i fiori, fa affondare, avvelena o priva l'uomo di ogni sua libertà e libero arbitrio: «Amor, ch'ogni pensier maschio vi fura […] ma, come se pur Lete Amor vi mesca, / tosto obliate vostra alta natura, / né poi viril pensiero in voi germoglia» (I 16). Si tratterebbe, secondo l'interpretazione corrente, di una dimensione esclusivamente al maschile che Iulio dovrà poi ritrattare e di cui dovrà pentirsi, dopo l'in-

namoramento, in quanto l'uomo rustico, che non conosce l'amore (platonico) è eticamente e ontologicamente parziale e incompleto, non può in sostanza, ficinianamente, progredire nella scala esistenziale, sulla quale si sale fino in cima tramite l'amore e non l'intelligenza (si veda il *De summo Bono* di Lorenzo).

Come detto, per caratterizzare il primitivo stato di Iulio, 'cacciatore', fieramente misogino e nemico di Amore, invece devoto a Diana, si propongono precisi e inequivocabili *alter ego* del mondo classico: il Narciso ovidiano (*Met*. III 339-510), l'Ippolito senechiano (*Phaedr*. 483-525, 525-64; ma anche Ovidio, *Her*. IV), l'Onorio di Claudiano e, secondariamente, anche Troiolo del *Filostrato* di Boccaccio (I 20-26). Poiché Onorio non dispregia amore (si dice solo che prima non era mai stato veramente innamorato) e anzi si innamora tranquillamente senza traumatiche metamorfosi della bella Maria, forse solo i primi due aitanti giovinetti latini – Narciso e Ippolito – sono referenti pertinenti, quindi veri e propri sosia di Iulio, in quanto ambedue seguaci di Diana, ambedue dediti a attività maschili e, soprattutto, cacciatori. Ippolito eredita dalla madre Amazzone la sua passione per la caccia e per la vita rustica, in mezzo ai boschi e agli spazi aperti, e anche la sua avversione verso il femminile e l'amore, tanto che, come Iulio, è oggetto della vendetta della disprezzata e umiliata Afrodite, che suscita una devastante passione per lui nella matrigna Fedra, ma la donna viene fieramente respinta da Ippolito, che non cede, pena la morte, alla passione amorosa. Così anche Narciso, secondo sosia di Iulio, è cocciuto spregiatore della bellezza femminea e dell'amore per le più belle fanciulle; anche lui come Iulio oggetto del desiderio, sempre respinto, delle ninfe (*Met*. III 402-3: «sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas / luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles»), tra le quali quello della bellissima ninfa Eco, incontrata come la cerva Simonetta durante una caccia, ma ugualmente rifiutata (tanto che si trasforma in eco); anche lui oggetto della vendetta divina, di Nemesi, che durante un'altra caccia fa innamorare Narciso, ma non di una donna, bensì di se stesso. Insomma i suoi principali sosia classici (cui rinviano molte e puntuali citazioni testuali) sono giovinetti che non si sono mai convertiti all'amore per donne o ninfe.

C'è poi anche da dire che lo stato selvaggio e cacciatore di Iulio è designato come assolutamente felice («viveasi lieto in pace e 'n liber-

tate», I 8, 5), perché connesso, topicamente, alla più esaltante e innocente vita rustica, poi celebrata come dimensione di assoluta e incontaminata beatitudine soprattutto nella selva *Rusticus*, vv. 17-24. Non c'è dubbio: il primitivo stato, selvaggio e devoto alla dea della caccia e della castità Diana, non può essere per Poliziano *tout court* negativo, se è immediatamente connesso non solo alla beata e tranquilla innocenza della vita rustica, ma più ancora alla condizione in assoluto più felice di tutti i tempi, alla mitica età dell'oro (I 20, 1-2: «In cotal guisa già l'antiche genti / si crede esser godute al secol d'oro»), quando, per di più, Iulio non pensa ancora «al suo fato acerbo e diro, / né certo ancor de' suo futuri pianti» (I 9, 6-7). L'innamoramento è un passaggio dalla situazione edenica dell'età dell'oro al «fato acerbo e diro» delle laceranti passioni, da uno stato di assoluta libertà ad uno di umiliante schiavitù: Iulio, mentre prima era felice e spensierato, dopo l'innamoramento, «sta come un forsennato, e 'l cor gli assidera, / e gli s'agghiaccia el sangue entro le vene. […] E' par che 'l cor del petto se li schianti / e che del corpo l'alma via si fugga, / e ch'a guisa di brina, al sol davanti / in pianto tutto si consumi e strugga. […] e pargli ch'ogni vena Amor li sugga» (I 56, 3-57, 4). Poliziano è, come detto, cocciutamente filologo, non traviserebbe mai intenzionalmente il pensiero dei suoi amati classici: l'innamoramento, nonostante tutte le teorie platoniche e neoplatoniche (ficiniane), non può da lui essere riprodotto che come l'hanno descritto i grandi classici, come straniante e devirilizzante passione, appunto come «ceco labirinto» (I 12, 1), «ceco errore / ch'a te stessi te fura, ad altrui porge» (I 13, 1-2), «van furore / che di pigra lascivia e d'ozio sorge» (I 13, 3-4), ecc. Amore, di per sé, insomma non è causa di progresso etico ed esistenziale – come invece è l'amore ficiniano –: «sei or legato, e dianzi eri sciolto. / Dov'è tuo libertà, dov'è 'l tuo core. […] Ahi, come poco a sé creder uom degge! / Ch'a virtute e Fortuna e Amor pon legge» (I 59, 4-8): l'uomo perde ogni fiducia in se stesso e anche la sua libera volontà, dal momento in cui pone ogni sua virtù in mano degli alienanti Fortuna e Amore. Nel regno d'Amore padroneggiano, non a caso, Piacere, Insidia, «fallace Sperare», «van Disio», Paura, Ire, Lacrime, «Pallore smorto», «paventoso Affetto», Magrezza, Affanno, Angoscia, «ceco Errore», Furor, Crudeltà, Disperazione, ecc.

L'amore è sì davvero quello rappresentato da Claudiano, nel citato *Epitalamio*, quando, come nelle *Stanze*, Cupido si reca nello stesso regno in cui è signore assieme alla madre Venere (vv. 49-83):

> Mons latus Ionium Cypri praeruptus obumbrat,
> invius humano gressu […]
> luxuriae Venerique vacat. […]
> vivunt in Venerem frondes omnisque vicissim
> felix arbor amat; nutant ad mutua palmae
> foedera, populeo suspirat populus ictu
> et platani platanis alnoque adsibilat alnus.
> […]
> […] ille deos caelumque et sidera cornu
> temperat et summos dignatur figere reges;
> hi plebem feriunt. Nec cetera numina desunt:
> hic abitat nullo constricta Licentia nodo
> et flecti faciles Irae vinoque madentes
> Excubiae Lacrimaeque rude et gratus amantum
> Pallor et in primis titubans Audacia furtis
> iucundique Metus et non secura Voluptas;
> et lasciva volant levibus Periuria ventis.

Lì ci sono le stesse funeste divinità che accompagnano l'Amore di Poliziano, quelle devastanti passioni dell'amore classico che certo Poliziano, di professione filologo, non poteva tradire e che forse, per sua natura refrattario all'amore, approvava nel suo intimo in pieno. Certo siamo agli antipodi dell'amore ficiniano, quello celebrato in molte sue opere e soprattutto nel ben noto *El libro dell'amore*.

Amore ha «catenato» Iulio al suo trionfo (II 10, 4) e si dimostrerà spietato nei suoi confronti finché «ne porterà nuovo trionfo» (II 10, 6), cioè finché si trasformerà da amante in valoroso combattente nella giostra, finché cioè non si trasformerà da innamorato in valoroso guerriero alla ricerca della gloria nelle armi: la divinità Amore in Poliziano ha un valore positivo solo nella misura in cui avendo fatto innamorare Iulio (ma anche altri aitanti giovani fiorentini) per la dama Simonetta lo incita, anzi lo costringe a impiegare i suoi straordinari vigore e prestanza fisica non più in furibonde e inutili battute di caccia o in sdilinqui-

menti amorosi, ma nell'esibizione cavalleresca della giostra, per cui, ottenuta la prestigiosa vittoria, potrà assicurare a sé la Fama e la Gloria eterne, naturalmente solo grazie alla Poesia (a Poliziano) che avrà immortalato questa sua impresa. Amore ha la sola funzione di sublimare la straordinaria gagliardia del giovane Iulio: non tanto verso la conquista della «dama» quanto della vittoria, quindi della Gloria e dell'immortalità. In altre parole, se Iulio fosse rimasto solo innamorato, avrebbe continuato a lacerarsi nelle pene d'amore e, peggio ancora, il suo nome sarebbe stato cancellato dall'inesorabile Tempo. Amore e Simonetta (in quanto splendida ninfa) sono, di per sé, provvisorie tappe di passaggio e alienanti, se non superate da altro e ben più nobile amore (di Eternità). Oltre l'Amore, quasi suo annientamento, sta Gloria: i giovani si innamorino pure, purché «parea a' giovin' far guerra per Amore» (II 18, 8); Amore è positivo solo in quanto suscita «un desio sol d'eterna gloria e fama, / che le 'nfiammate menti a virtù chiama» (II 19, 7-8); un amore, ripetiamo, ben differente da quello ficiniano (e laurenziano), quasi motore unico platonico e neoplatonico dell'ascesa dell'anima a Dio. Tanto che Simonetta, l'emissaria di Amore, colei che come splendida ninfa è scelta da Amore per la sua vendetta, alla fine si trasforma nella più acerrima nemica di Amore, colei che, trasformata in Minerva, con le armi della dea, con la forza della virtù, lo incatena, umiliato e disarmato, ad una colonna (II 28):

> Pargli veder feroce la sua donna
> tutta nel volto rigida e proterva,
> legar Cupido alla verde colonna
> della felice pianta di Minerva,
> armata sopra alla candida gonna,
> che 'l casto petto col Gorgòn conserva;
> e par che tutte gli spennecchi l'ali,
> e che rompa al meschin l'arco e li strali.

Una metamorfosi, anzi due, di Simonetta da avvenente ninfa paladina di Amore a casta Diana che spennacchia l'ali, incatena e umilia il suo dio Amore, e di Iulio che, prima spregiatore di Amore, poi innamorato diviene a sua volta paladino di Amore (che lo prega di farsi suo vendicatore, contro la nuova e feroce nemica Simonetta, protetta dalle invin-

cibili armi di Minerva, tanto che ora Iulio dovrebbe compiere la stessa vendetta che aveva perpetrato lei nei suoi confronti). C'è tutta una serie di trionfi (apoteosi e rovinose disfatte) apparentemente piuttosto caotica: Amore che tramite Simonetta trionfa sul cacciatore Iulio, Simonetta che trasformata in Diana-Minerva (ch'era la dea idolatrata dal giovane Iulio) trionfa su Amore che, una volta incatenato e «spennecchiato» dalla nuova Simonetta, chiede a Iulio di trionfare a sua volta su Simonetta, ma, cosa assurda, invitando Iulio a non seguire più la sua deità ma quella superiore della Gloria (II 31):

> Alza gli occhi, alza, Iulio, a quella fiamma
> Che come un sol col suo splendor t'adombra:
> quivi è colei che l'alte mente infiamma,
> e che de' petti ogni viltà disgombra.
> Con essa, a guisa di semplice damma,
> prenderai questa ch'or nel cor t'ingombra
> tanta paura, e t'invilisce l'alma;
> ché sol ti serba lei trionfal palma.

Dove è bene precisare si ribadisce la funzione sostanzialmente degradante e alienante della Simonetta nel suo primo aspetto di oggetto del desiderio erotico: è lei infatti che a un certo punto a Iulio «nel cor ingombra / tanta paura e t'invilisce l'alma» (II 31, 6-7); non c'è dubbio: Amore di per sé è ancora e sempre «una ceca peste […] un mal giocondo» (I 13, 8).

C'è forse il sospetto che dopo la sua precoce scomparsa (il 26 aprile 1476), Simonetta da avvenente ninfa emissaria di Amore e di Venere, venga per forza di cose mutata, come la Laura di Petrarca *post mortem*, in simbolo di virtù e di castità, specimine morale e non più oggetto di desiderio erotico. O, forse, questa narrativamente traumatica metamorfosi di Simonetta, prima suddita di Venere e poi di Diana-Minerva, la dea a cui era devoto il prima selvaggio Iulio, costituisce il secondo stadio dei trionfi petrarcheschi, il *Triumphus pudicitie* (II 32, 4-8: «costei [la Gloria] parea ch'ad acquistar vittoria / rapissi Iulio orribilmente in campo, / e che l'arme di Palla alla sua donna / spogliassi, e lei lasciassi in bianca gonna»). Tanto Laura quanto Simonetta dapprima fanno innamorare l'eroe in questione poi si vestono delle armi di

Minerva e infine, spogliate delle armi (indossate dall'uomo in odore di eroismo), rimangono «in bianca» gonna, simbolo della castità e della fiera resistenza ad ogni tipo di passione, in specie concupiscente. Simonetta è ora la stessa donna del trionfo petrarchesco della Pudicizia: anche Francesco come Iulio fu vinto da Amore (e dalla donna) quando era ancora «giovane, incauto, disarmato e solo» (*Trium. Pud.* 14); ma Laura è anche colei che fa sì che «tolte gli eran [ad Amore] l'ali e 'l gire a volo» (*Trium. Pud.*, 18); anche nel trionfo di Petrarca Amore e la donna, prima associati, sono poi acerrimi nemici, ora «armate eran con lei tutte le sue / chiare vertù (o gloriosa schiera!)» (*Trium. Pud.*, 76-77); mentre Amore, grazie alla nuova Laura, è «com'uom ch'è sano e 'n un momento amorba, / che sbigottisce e duolsi, o còlto in atto / che vergogna con man da gli occhi forba, / cotale era egli» (*Trium. Pud.*, 106-9). Laura, ora morta come paladina di Amore e di Venere, «avea in dosso, il dì, candida gonna, / lo scudo in man che mal vide Medusa. / D'un diaspro er'ivi una colonna, / a la qual d'una in mezzo Lete infusa / catena di diamante e di topazio, / che s'usò fra le donne, oggi non s'usa, legarlo [Amore] vidi, e farne quello strazio / che bastò a mille altre vendette» (*Trium. Pud.*, 118-25). Laura è la controfigura di Simonetta, ora simboli di pudicizia e di castità, indossano l'egida di Minerva, in cui Perseo fece riflettere il volto di Medusa, che perciò rimase pietrificata, che ha in Petrarca il chiaro significato dello scudo che mette al riparo l'uomo dalle tentazioni di Satana, e in specie dalla passioni causate da Amore e dalla concupiscenza; come del resto anche in san Paolo, *Efesini* 6, 16-17. Per il significato di Minerva (e delle sue armi) basterebbe vedere le *Genealogie* (II 3) di Boccaccio, lì definita supremo simbolo della sapienza, nata dalla mente di Dio, perché appunto «la sapienza mai non si macchia di alcuna contaminazione con le cose mortali, anzi sempre è pura, sempre incontaminata, integra e perfetta».[13] Gli ultimi versi del *Trionfo di Pudicizia* di Petrarca spiegano bene anche le due metamorfosi delle *Stanze*, di Simonetta e di Iulio:

[13] Per note e correzioni autografe di Poliziano alle *Genealogie*, cfr. L. Cesarini Martinelli, *«De poesi et poetis». Uno schedario sconosciuto di Angelo Poliziano*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini – E. Garin – L. Cesarini Martinelli – G. Pascucci, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 458-62.

Ivi spiegò le gloriose spoglie
la bella vincitrice, ivi depose
le sue vittoriose e sacre foglie;
e 'l giovene toscan che non ascose
le belle piaghe che 'l fer sospetto,
del comune nemico in guardia pose
con parecchi altri (e fummi il nome detto
d'alcun di lor, come mia scorta seppe)
ch'avean fatto ad Amor chiaro dispetto:
fra gli altri vidi Ipolito e Ioseppe.

Gli eroi del trionfo petrarchesco, che poi persistono come modelli esemplari anche per la configurazione di Iulio, sono giovani bellissimi che hanno saputo resistere all'amore in quanto è «lascivia» umana: il «giovene toscan» è l'etrusco Spurinna che si sfregiò il viso per non guardare e desiderare con lo sguardo le più belle donne, a cui si aggiungono il biblico Giuseppe, invano insidiato dalla moglie di Putifarre (*Gen.*, 39, 7 sgg.) e Ippolito, più volte citato come *alter ego* del giovane Iulio. Il tutto, ripetiamo, a conferma di una concezione dell'amore che certo è ben lontana da quella neoplatonica ficiniana o, meglio, coincide solo nella prima metamorfosi di Amore, dall'inferiore stadio fisico – corporale – a quello superiore spirituale. Poliziano vuole certo celebrare il fascino e la seduzione della donna amata da Giuliano e anche l'innamoramento di Iulio per la bella ninfa (Giuliano in effetti si innamora perdutamente), ma di fatto quell'innamoramento con cui esordiscono le *Stanze* non è che il primo e più basso stadio esistenziale del percorso 'trionfale' petrarchesco seguito passo passo ancora da Poliziano: appunto dall'Amore concupiscenza, alla Pudicizia, alla Morte, alla Fama, al Tempo e all'Eternità (assicurata dalla Gloria conquistata con la vittoria nella giostra e con la relativa celebrazione poetica).

Al fondo di queste metamorfosi sta certo, forse a livello soprattutto inconscio, un poeta che disprezza in cuor suo Amore e anche una mal celata misoginia, del resto Poliziano fu ordinato sacerdote e è stato costituzionalmente refrattario ad ogni abbandono alla passione amorosa; ha cantato anche i suoi amori, ma come apertamente confessa, «fittizi». I suoi ideali muliebri sono per donne colte e intellettuali: per Alessandra Scala (e in quel minicanzoniere non mancano allusioni oscene e volgari,

come nell'epigramma greco L: «Accetta, o fanciulla questo pettine d'osso per ravviare i capelli, e dà a me quello di carne, quello peloso»);[14] oppure per donne, sempre fittizie, come quella fantomatica Ippolita Leoncini, 'pratese', provinciale – tipo la gemella Nencia – e quindi oggetto pretestuoso di frecciate poetiche dal fiorentino poeta.

L'immortalità per Poliziano non è assicurata dal ficiniano *itinerarium mentis* o *cordis in Deum*, ma dalla nobilitazione e trasfigurazione dell'amore passione, dalle azioni eroiche concretamente compiute, ma soprattutto dalla Poesia (innanzi tutto di Poliziano): «Con voi men vegno, Amor, Minerva e Gloria, / ché 'l vostro foco tutto el cor m'avampa; / da voi spero acquistar vittoria, / ché tutto acceso son di vostra lampa; / datemi aita sì ch'ogni memoria / segnar si possa di mia eterna stampa» (II 46, 1-6); la Gloria è la nuova divinità suprema, purché tuttavia «con essa Poesia, con essa Istoria / volavon tutte accese del suo lampo» (II 32, 3-4). Amore, grazie all'apostasia di Simonetta di Venere per Diana-Minerva, si trasfigura, perde la sua «natura» di ceco errore, lascivia umana, ecc.: «Ma se mi presti el tuo santo furore, / leverai me sovra la tua natura; / e farai come suol la marmorea rota, / che lei non taglia, e pure il ferro arruota» (II 45, 4-8). Amore concupiscente si è trasformato in «santo furore» (virtù divina, ma non in senso ficiniano, in quanto valore combattivo, virtù tutta terrena), per cui lui, Iulio, può elevarsi al di sopra della sua (di Amore) natura di per sé degradante e umiliante (della pura e semplice infatuazione per la bellissima ninfa).

Ma, sia perché Poliziano abbia dovuto cambiare inopinatamente la fisionomia di Simonetta per la sua precoce morte, sia perché abbia dovuto esplicare in verso il significato (nelle giostre e tornei imperversava l'allegorismo delle insegne, spesso barocco e cervellotico) dello stendardo scelto e portato nella giostra da Giuliano (che vedremo in seguito), le metamorfosi di Simonetta non seguono certo un itinerario del tutto coerente e logico. Dapprima da donna in carne ed ossa è trasformata in «cervia altera e bella» (I 34, 2); e questo primo travestimento non serve tanto a iniziare la progressione metamorfica della fan-

[14] A. Poliziano, *Epigrammi greci*, Introduzione, testo e traduzione di A. Ardizzoni, Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 62. Una nuova edizione ha curato F.M. Pontani (Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2002).

ciulla (e quindi della trama), ma è pretesto per una digressione in cui si recupera materiale della letteratura prima classica e poi romanza: quella della cerva (spesso bianca) che fa deviare, dai classici ai *lais* francesi, ai romanzi arturiani francesi e italiani e ai nostri cantari, l'eroe per trasferirlo da una dimensione umana a una extraumana, ferica o divina.[15] Poi Simonetta si trasforma in splendida ninfa nei cui occhi è «armato Amore», che invischia nelle sue reti Iulio (I 42); quindi, già ninfa d'Amore, si arma dell'egida di Minerva e incatena, spennacchiandolo, a un tronco Amore (II 28), prima suo unico signore, si trasforma così in acerrima nemica d'Amore, perfetta antitesi della bella ninfa che aveva, in nome e al servizio di Amore e di Venere, invece incatenato Iulio al trionfo d'Amore. Perciò Amore, che anche lui ha subito una metamorfosi, data la defezione dell'ex suddita Simonetta, cerca di assoldare Iulio che, quindi, paladino di Amore, deve ora combattere e sconfiggere l'ex devota ad Amore Simonetta. Una donna per molti aspetti schizofrenica: una ancora fedele a Venere e ad Amore, e l'altra che è passata al servizio di Pallade-Atena; una ancora simbolo erotico e l'altra di integerrima castità. Incongruente anche perché dapprima Iulio «vede lieta in forma di Fortuna / surger suo ninfa» (II 34, 5-6): Simonetta si è ulteriormente trasformata in una Fortuna positiva che trascina, volente o nolente, Iulio alla Gloria; ma poi subito dopo (II 35, 5-8), torna la spietata e disumana Fortuna tradizionale («Ma che puote a Fortuna esser disdetto, / ch'a nostre cose allenta e stringe il morso? / Né val perch'altri la lusinghi o morda, / ch'a suo modo ne guida e sta pur sorda»), per cui è «beato qual da lei suo pensier solve» (II 36, 7); ma, ci chiediamo, non si era appena mutata in Fortuna Simonetta?

Manca, insomma, nelle *Stanze*, a mio avviso, un'idea portante, un filo rosso che tenga assieme, in ideologica ed omogenea coerenza, la trama e l'assunto. Mentre nelle opere di Ficino e di Lorenzo tutto – dai personaggi, ai miti, alle citazioni chiamati in causa – è funzionale a con-

[15] Cfr. per le varie attestazioni e per la bibliografia P. Orvieto, *Cervo*, in R. Ceserani – M. Domenichelli – P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, I, Torino, UTET, 2007, pp. 413-15; ma cfr. anche S. Cigada, *La leggenda del cervo bianco e le origini della «Matière de Bretagne»*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Classe di scienze morali, storiche e filologiche, s. VIII, 12 (1965-66), pp. 3-120.

fermare, dimostrare e spiegare quella precisa idea, filosofica o teologica, che si vuole sostenere. Per capire la differenza, sostanziale, delle due operazioni culturali (ficiniana e polizianea), vediamo la celebrazione fatta da Lorenzo della stessa Simonetta, compianta in versi da molti celebri poeti del momento. Lorenzo, nel suo *Comento*, si giustifica del fatto di iniziare dalla morte per approdare alla vita, di mettere «per principio quello che in tutte le cose umane suole essere ultimo fine»;[16] inversione autorizzata da Dante (*Convivio*, II 8, 3) e prima ancora da Aristotele (*Fisica* III 8, 208), confermata dai testi cristiani (san Paolo, 1 *Cor*. 13, 12; san Tommaso, *Summa theol*., l. 2 q 113° 6 ad 2; sant'Agostino, *De trin*. II 17, 28). Tuttavia l'*incipit* già indica l'ideologica polivalenza allegorica, specificamente di Ficino, che aveva attribuito l'ossimoro della morte vitale al 'teologo' Orfeo, anche nel suo *Commento al Filebo*, 27: «In his primo dicit [Orpheus] quod ipsa divina mens, Saturnus, gignit omnia, et perimento in nova permutat; ubi infinitatem generationis singulorum indicat».[17] Torneremo poi sul differente trattamento del mito, in senso teologico-ficiniano o in senso filologico-polizianeo.

Per Lorenzo – e per Ficino – la morte per amore è indubbiamente la morte alla vita imperfetta, dei sensi e del corpo per nascere alla vita perfetta:

> chi essamina più sottilmente, troverrà el principio dell'amorosa vita precedere dalla morte, perché chi vive ad amore, muore prima a l'altre cose. E se amore ha in sé quella perfezione che già abbiamo detto, è impossibile venire a tale perfezione se prima non si muore quanto alle cose più imperfette. Questa medesima sentenzia pare abbino seguito Omero, Virgilio e Dante, delli quali Omero manda Ulisse appresso agl'inferi, Virgilio Enea, Dante lui medesimo perlustra lo inferno, per mostrare che alla perfezione si va per questa via. Ma è necessario, dopo la cognizione delle cose imperfette, quanto a quelle morire, perché, po' che Enea è giunto a' campi elisii e Dante condotto in paradiso, mai più si sono ricordati dello

[16] In Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno, 1992, I, p. 373.

[17] M. Ficino, *The 'Philebus' Commentary*, a critical Edition and Translation by M.J.B. Allen, Berkeley-Los Angeles-London, University Press, 1975, p. 253.

> inferno. E arebbe Orfeo tratto Euridice dello inferno e condottola tra quegli che vivano, se non fussi rivoltosi verso lo inferno; che si può interpretare Orfeo non essere veramente morto, e per questo non essere agiunto alla perfezione della felicità sua, di avere la sua cara Euridice. E però il principio della vera vita è la morte della vita non vera.[18]

Anche la catabasi o *nekya* di Omero, di Virgilio e di Dante, come la discesa agli inferi di Orfeo sono citate nella misura in cui sono *exempla* strumentali di ulteriori e originariamente allotri sovrasensi allegorici, imposti dall'interprete e estranei alla *littera*. Un Orfeo 'platonicizzato' certo ben differente da quello, accertato sulle fonti, di Poliziano (nella *Praefatio* alla *Manto* e nei *Nutricia*, vv. 127-31, 285-317).

Per ascendere dalla bellezza del corpo a Dio, che tuttavia in quel bellissimo corpo proietta una pallida immagine della sua solo intelligibile bellezza, Simonetta deve fisicamente morire: è insomma ancora il principio medievale dell'*analogia entis* che Dante applica fedelmente nella sua *Vita Nuova*. L'amante-Lorenzo, teologicamente, muore per rinascere ad un livello ontologico superiore: morte preparata dalla fuga del cuore e degli occhi, proemiali alienazioni dell'amante, con la conseguente fuga dell'anima, cioè la morte in se stessi e resurrezione nell'amata; la definitiva scissione dell'anima dal corpo è poi l'ultimo traguardo del *Comento*, XXIII 21 («Ma il pensiero della morte debbe alienare la mente da ogni altra cosa, perché dopo la morte non v'è che pensare pel corpo e pel mondo»). Morte che, come afferma Giovanni Pico della Mirandola nel suo *Commento* alla canzone del Benivieni, ci permette di «vedere l'amata Venere celeste e a faccia a faccia con lei, ragionando della divina immagine sua, e i suoi purificati occhi felicemente pascere».[19]

Invece nella concezione polizianea le favole dei gentili richiedono un solo attributo per essere belle: l'accertamento filologico (nel senso lato di restaurazione non solo testuale ma anche semantica); che venga

[18] Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, I, pp. 374-75.

[19] In G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate, Heptaplus*, *De ente et uno e scritti vari*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 557.

recuperato il loro unico e originario significato (quello voluto dall'autore o, meglio, da una rosa convergente di autori) tramite la più esauriente possibile *recensio* delle attestazioni, di per sé refrattarie ad ogni travisamento e alienazione allegorici.

C'è anche un altro aspetto di incompatibilità culturale tra Ficino e Poliziano: il primo ha le sue inviolabili e ossessive *auctoritates* (i teologi antichi, Platone e i neoplatonici), il secondo rifiuta ogni apriorismo ideologico, professando la ben nota *contaminatio* che non è solo estetica ma prima ideologica, praticabile solo da chi, in possesso di una sorta di sterminata banca dati in costante aggiornamento, sia capace di gestire un'intertestualità a vastissimo spettro; da chi da sempre si pasce dei più variegati cibi alla mensa del sapere di tutti i tempi, ch'è poi il vanto che Poliziano si autoattribuisce nell'*Elegia* al Fonzio (vv. 137-39: «Sed quoniam variae delectant fercula mensae / dulcius et vario gramina flore nitent […]». Così come nella più tarda *Orazione su Quintiliano e sulle Selve di Stazio* (1480), Poliziano paragona se stesso poeta all'ape lucreziana che svolazza pascendosi dei più vari fiori: «Itaque cum maximum sit vitium unum tantum aliquem solumque imitari velle, haud ab re profecto facimus, si non minus hos nobis quam illos praeponimus, si quae ad nostrum usum faciunt undique elicimus atque, ut est apud Lucretium [*De rerum natura*, III 11-12], "Floriferis ut apes in saltibus omnia libant, / omnia nos item depascimur aurea dicta"».[20] Poliziano aborre, non solo nella poesia ma nella cultura in genere, l'imitazione – la passiva subordinazione –, da scimmia o pappagallo, di un unico referente (è ciò che sostiene apertamente nella celebre epistola a Paolo Cortese).[21] Ficino è per lui, benché non lo dica apertamente, scimmia o pappagallo di pochi e ben individuabili filosofi: ma più che l'imitazione gli imputa la deformazione del loro pensiero.

La sua estetica prevede l'alternanza, non so quanto ingenuamente estemporanea, di sezioni costruite ad intarsio (di citazioni) e momenti di deriva creativa, di poesia originale, pur sempre ottenuta con materiale dalle ben precise connotazioni genitoriali. Potremmo citare, ad

[20] In *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di C. Varese, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 869-85: 878.

[21] Anche questa si può leggere in *Prosatori latini del Quattrocento*, pp. 902-11.

esempio, oltre alla lunga digressione del regno di Venere delle *Stanze*, anche la *praefatio* alla selva *Manto*, tutta inventata da Poliziano, in cui al banchetto degli Argonauti, riuniti nell'antro di Chirone, canta divinamente il mitico Orfeo, quando il giovane Achille si impossessa della lira di Orfeo e cerca rozzamente di celebrarlo, facendo divertire i commensali. Achille, rozzo cantore è Poliziano stesso, che si accinge a cantare le lodi di Orfeo (Virgilio). Un pezzo di bravura, 'creativo', eppure, come al solito, tutto costruito con reperti di scavo archeologico, dei vari Apollonio Rodio, delle *Argonautiche* di Orfeo, del *De raptu Proserpinae* di Claudiano, dei *Carmina* di Ennodio, e di altri poeti latini e greci.

Se questi sono i marchi indelebili che segnano la poesia polizianea, oggi, ad una rilettura, mi sembra che, pur ammesse nelle *Stanze* e nell'*Orfeo* le iniziali intenzioni allegoriche probabili in piena egemonia ficiniana (anche da me sottoscritte), nei risultati quella sovradeterminazione allegorica ficiniana risulti del tutto trascurabile se non addirittura rinnegata. È mio convincimento che Poliziano sia sempre stato piuttosto aristotelico e poco o per niente platonico (molti dei suoi corsi più tardi, come vedremo, sono dedicati ad Aristotele, ma anche la sua formazione giovanile è con maestri soprattutto aristotelici, come Argiropulo).

Certo, come vuole il ricco filone delle interpretazioni in senso platonizzante o neoplatonizzante, molti dei miti proposti (riscoperti) da Poliziano nelle *Stanze* poi saranno il tema portante, ad alto tasso simbolico, di opere pittoriche che caratterizzano in Rinascimento fiorentino. Già il grande Warburg aveva stabilito la stretta parentela se non diretta genesi di alcune figure del celebre dipinto di Botticelli, la *Primavera* (e poi anche l'intera *Nascita di Venere*) da alcuni versi delle *Stanze* di Poliziano (in particolare I 72, 4-8: «ivi non volgon gli anni il lor quaderno, / ma lieta Primavera mai non manca, / ch'e suoi crin' biondi e crespi all'aura spiega, / e mille fiori in ghirlandetta lega»).[22]

Ma soffermiamoci sulla favolosa nascita di Venere descritta da Poliziano sempre nelle *Stanze* nella prima porta del giardino di Venere (ott. I 97-103): Saturno taglia i testicoli al padre Celio, i cui «sangue» e «seme» vengono accolti dalla «Terra», che perciò genera le Furie, i

[22] A. Warburg, *La nascita di Venere*, in ID., *La rinascita del paganesimo antico*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 4-22.

Giganti e le Ninfe «cacciatrice in selva»; poi il «frusto genitale» (lo sperma), caduto in mare e «sotto diverso volger di pianeti / errar per l'onde in bianca spuma avvolto», genera Venere, «da' zefiri lascivi spinta a proda»; al suo passaggio l'«arena» si riveste «d'erbe e di fior'» e «tutti li dei di sua biltà godere»; la dea è circondata dalle tre Ore, che l'adornano di «ricchi monili», «de' quai solien cerchiar lor proprie gole, / quando nel ciel guidavon le carole». Indubbiamente allegoria c'è, ma si tratta della cosiddetta «allegoria mitica», quella dei poeti che, per i cristiani, se non ulteriormente allegorizzata da un sovrasenso 'tropologico', presenta solo immonde e pagane favole che di per sé sono da condannarsi in blocco (concezione della *Lucula noctis* di Giovanni Dominici, poi tornata di moda con l'*Apologeticus de ratione poeticae artis* di Savonarola; e basti vedere tutte le allegorizzazioni di Virgilio). Tuttavia, e qui sta la convinta laicità di Poliziano (da molti da considerarsi aperta eresia), a lui interessa proprio e solo quell'allegoria mitica. Già per Varrone (consultato probabilmente tramite Cicerone, *De natura deorum*, II 24-25) Saturno era simbolo della fecondità della terra e, addirittura, secondo una assai discutibile etimologia, fa derivare il suo nome da «seme» generatore e fecondatore del mondo e della natura. Il mito di Poliziano (grande indagatore di miti antichi nei suoi vari commenti) esaurisce la sua dimensione allegorica nelle fonti, negli autori antichi che l'hanno inventato: e tali significati di Saturno sono già stabiliti in Esiodo, *Theog.*, 173-206, in Cicerone, *De nat. deorum* e, meglio ancora, in Macrobio, *Sat.* I 8, 6: per lui il tempo non è anteriore a «ciò che è nato», ma viene determinato dalla stessa iniziale «rivoluzione del cielo» (e appunto i semi spermali di tutte le cose derivano da Celio). Saturno, insomma, per Varrone e per Macrobio significa il tempo nella sua origine divina e nei suoi esiti terreni (Venere è accolta e abbigliata dalle Ore), quindi, nella sua seconda estensione allegorica (stabilita dai primi inventori), è il processo d'inseminazione cosmica, i «semi» divini che fecondano e fanno germogliare la natura del mondo terrestre (Venere è simbolo della fecondità, tramite l'amore) e, in sostanza, «compiono» il mondo (*Sat.* I 8, 8), fecondando la «madre Terra» (*Sat.* I 10, 20). L'origine tuttavia dell'identificazione Saturno-seme è senza dubbio da attribuirsi ad Esiodo (Saturno feconda Gea, la Terra). È interessante notare che Agostino nel *De civitate Dei* (IV 10, VII 15, VII 19) tratti dei miti

cosmogonici, naturalmente con grande spirito critico e addirittura con ironia per le ingenuità e puerili favole dei gentili: «Perciò non si presti fede alle leggende e si raccolgano soltanto le notizie migliori sugli dei; ma perché allora non fu assegnato al padre Giove un posto almeno di pari dignità, anche se non superiore? Perché Saturno, dicono, rappresenta la durata del tempo. Dunque venerano il tempo quanti venerano Saturno e sostengono che Giove, re di tutti gli dèi, è nato dal tempo» (*De civitate Dei*, IV 10); «ve n'è pure una [divinità] chiamata Saturno, a cui, fra l'altro, attribuiscono un incarico che non è da poco: il potere su tutti i semi» (*De civitate Dei*, VII 15); «"Il fatto che Saturno" dice Varrone "secondo il mito abbia evirato Cielo suo padre, significa che il seme divino è presso Saturno e non presso suo padre». […] Ebbene, se Saturno è figlio di Cielo, è anche figlio di Giove: infatti essi affermano continuamente e puntualmente che il Cielo è Giove. Queste affermazioni dunque, che non sorgono dalla verità, si distruggono quasi sempre da sole, senza l'intervento esplicito di qualcuno. Saturno sarebbe ancora chiamato Cronos, che in greco significa 'spazio di tempo', senza di cui il seme non potrebbe essere fecondo» (*De civitate Dei*, VII 19). Se si tiene conto che nelle citate ottave delle *Stanze* la gerarchia degli dèi cosmogonici prevede prima Celio, poi il figlio Saturno (o Crono) che è la causa delle generazione di tutte le cose, tempo compreso, e che Giove, in teoria il padre di tutti gli dèi è rappresentato solo nell'altra formella, nelle ott. 105-7, si può concludere che Poliziano, attenendosi fedelmente al mito greco, non tenga assolutamente conto delle critiche 'cristiane' di Agostino, che appunto reputava assurdo che il dio figlio (Saturno) fosse più potente del dio padre (Giove).[23]

Quindi, a mio avviso, è lecito nel caso delle *Stanze* – e altrove – ipotizzare l'allegoria, tuttavia solo quella che è già prevista nei testi degli antichi, di coloro che hanno inventato quegli stessi miti; difficile invece accettare le conseguenze 'ficiniane': che quegli stessi miti possano essere sottoposti a una nuova e ulteriore allegorizzazione, in senso teologico

[23] Sui miti di Celio, Saturno e Giove in Poliziano, Ficino e Pico, cfr. P. Orvieto, *Poliziano: dalla teologia "fisica" alla teologia "mitica"*, in *La tradizione del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 85-100.

(o tropologico o, se si vuole, cristiano). Niente ci autorizza a pensare, come hanno fatto questi 'esoterici' storici dell'arte, che già nelle *Stanze* si tratterebbe di iconografia classica proiettata in un nuovo universo ideologico e filosofico neoplatonico. È Edgar Wind ad indicare le fonti filosofiche per la soluzione del «mistero» della nascita di Venere:[24] risolto da Ficino, e soprattutto da Pico, che nell'*Heptaplus* (IV 2), spiegando il versetto del *Genesi* «e lo spirito del Signore si moveva sulle acque», quelle «collocate sopra il cielo» e «quelle sotto il cielo», intende le parti intellettuale e sensuale nell'uomo. In sostanza il mito della nascita di Venere, stando a quanto Pico spiega nel suo *Commento* alla canzone di Benivieni, nasconderebbe (per Wind e compagni) e insieme rivelerebbe la nascita della bellezza mondana, splendida figlia partorita dalla bellezza divina: questo è vero anche nel significato originario del mito, purché quella bellezza mondana non si consideri solo come un vago riflesso di quella sovra celeste; la Venere antica ha un significato soprattutto sessuale. Certo è probabile che molti dei miti e motivi polizianei delle *Stanze* abbiano poi contaminato altri settori artistici, semmai impregnandosi di un surplus di allegoria neoplatonica, tuttavia, ripeto, penso di escludere che quegli stessi miti e motivi fossero 'platonizzati' fin dalle origini, intenzionalmente da Poliziano stesso (come invece pensano molti, autorevolissimi, critici). In sostanza Celio, dal cui sperma sono generati il tempo e tutte le cose è sì una sorta di principio divino, ma solo nella misura in cui l'intendevano Esiodo e compagni, non è né può per un filologo-grammatico, essere surrettiziamente travestito nel dio di altre religioni esoteriche o cristiane: per Ficino nel suo *El libro dell'Amore*, I 3, 11, è «unità semplicissima e atto purissimo», e aggiunge «e platonici chiamano el sommo Iddio Celio, perché come el cielo contiene tutti gli altri corpi, così Idio tutti gli altri spiriti» (*El libro*, II 7, 3). Poi, inesorabile nella sua operazione di revisione neoplatonico-

[24] E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, in particolare il cap. *La nascita di Venere*, pp. 159-73; ma cfr. anche E.H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of the Circle*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2 (1938), pp. 194-205, e A.B. Ferruolo, *Botticelli's Mythologies, Ficino's 'De Amore', Poliziano's 'Stanze per la giostra': their Circle of love*, «The Art Bulletin», 27 (1955).

cristiana dei miti, Saturno è la Mente Angelica, in cui il sommo Dio (che è quello di Platone ma anche quello dei cristiani) «scolpisce le nature di tutte le cose che si creano […]. Queste spetie di tutte le cose […] essere le idee non dubitiamo» (*El libro*, III 1, 3), è l'Intelligenza derivata immediatamente da Dio padre, è il «verbum» platonico-cristiano. Inoltre intermediaria tra l'Intelligenza divina e la «universa mundi machina» c'è per Ficino l'Anima del mondo, che chiama, adottando un altro mito, Giove: attraverso di lui, i semi (la «ragioni») divini fecondano la materia, il principio femminile («perché la materia da' fisici è chiamata madre […] cioè e semi delle cose circa l'anima, perché mediante l'anima passano nella natura, che s'intende nella potenza del generare, e ancora congiungono la natura all'anima» (*El libro*, II 7, 6; 4, 14). L'operazione perpetrata da Ficino è quella di una traslazione sistematica della «teologia mitica» in una soteriologica (non solo dell'uomo ma della stessa poesia pagana) «teologia fisico-filosofica» che, è bene precisare, significa anche l'assoluto e arbitrario tradimento del mito nei suoi significati originari. Quale sia invece la vera e unica interpretazione del mito per Poliziano lo si vede bene, tanto per fare un unico esempio, nella *Sylva in scabiem*: qui la «teologia mitica» che nelle *Stanze* poteva avere un qualche equivoco rapporto con quella «filosofica» di Ficino, si fa riconoscere come tale, rigetta ogni compromesso. Nemesi (o Rhamnusia, del resto presente nei suoi attributi tradizionali già nell'elegia *In Albieram*, vv. 89 sgg.), ha il suo significato sì allegorico, ma filologicamente accertato e spiegato in vari luoghi ma soprattutto nel suo *Commento* alle *Selve* di Stazio (in cui per spiegare ed esaurire il significato di Nemesi si citano Plinio, Omero, Eustazio, Ausonio, l'Antologia palatina, Pausania, Catullo, la Suda, Ammiano Marcellino, Virgilio, Aristotele, Ovidio, Plutarco, Stazio, Esiodo, Euripide, Strabone, ecc.).[25]

Date queste premesse, torniamo all'interpretazione delle *Stanze*: le intenzioni allegoriche ci sono, ma più che quelle ficiniano-teologiche risulta preminente un'altra, già ampiamente emersa e alternativa a quella ficiniana; questa petrarchesca, che tuttavia 'filologicamente' non tradisce Petrarca. È un tipo di allegoria – anche questa forse non molto

[25] A. Poliziano, *Commento inedito alle 'Selve' di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 393-401, 504.

gradita da Poliziano – d'obbligo nei tornei e giostre, annessa alla spesso cervellotica e criptica interpretazione dei vari stendardi, insegne, simboli araldici e motti: si tratta di altro tipo di allegorismo, quello 'emblematico', degli stemmi, spesso di sovrasenso erotico amoroso negli stendardi, ben differente da quello ficiniano. Lorenzo nell'armeggeria del 1559 in onore di Galeazzo Maria Sforza aveva uno stendardo con un falcone d'oro impigliato in una rete, simbolo dell'amante cacciatore, a sua volta catturato nella rete amorosa (con simbologia prossima all'argomento della prima parte delle *Stanze*);[26] nella giostra da lui vinta nel 1469 era preceduto da uno stendardo, dipinto dal Verrocchio, in cui, come ci fa sapere Luigi Pulci, era rappresentato «un sole e poi l'arcobaleno», con la scritta «"Le tems revient", che può interpretarsi / tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi. […] e presso a uno alloro / colei che per exemplo il ciel ci manda / delle bellezze dello etterno coro / ch'avea tessuta mezza una grillanda, / vestita tutta azzurro e be' fior' d'oro; / e era questo alloro parte verde, / e parte, secco, già suo valor perde».[27] Emblema innanzi tutto erotico: lauro – l'alloro – è il normale pseudonimo di Lorenzo, che è, per colpa o merito della ninfa o dea mandata dal cielo, mezzo secco (l'alloro è un sempreverde), segno della forza del fuoco d'amore;, ma anche mezzo verde, ancora vitale (forse proprio in virtù dell'amore). C'è poi anche il significato politico: con Lorenzo torna il sole dopo periodi tempestosi, torna, soprattutto, la mitica età dell'oro, della tranquillità e felicità cittadine. Simboli che, come nello stendardo di Giuliano, sono insieme erotici e anche profetici di un destino, familiare e personale, che va ben oltre l'innamoramento.

Nel troppo trascurato secondo libro delle *Stanze*, Venere vuole che Iulio meriti l'amore della sua dama, esibendosi nella giostra che si sta allestendo e chiede anche a Pasitea che induca il Sonno suo sposo a spronare il giovane al cimento. I Sogni mostrano a Iulio Simonetta che, armata della testa di Medusa e delle armi di Pallade Atena, «spennecchia l'ali» a Cupido; allora Iulio, guardando fisso la fiamma della Gloria, si

[26] Cfr. I. Del Lungo, *Gli amori del Magnifico Lorenzo*, Bologna, Zanichelli, 1923, p. 73.

[27] La *Giostra* di Luigi Pulci, ott. 64-65, in Pulci, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986, p. 86.

riempie d'ardimento, si appropria delle armi di Pallade prima in mano a Simonetta, lasciandola in «candida gonna». Il sogno si conclude con il preannuncio della imminente morte di Simonetta (sottoscrivo l'ipotesi di Martelli, che «il brano contenente la predizione della morte di Simonetta – II 33, 5-37 – dovrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento ad un testo che, originariamente non lo prevedeva»);[28] Iulio si risveglia, invoca la «vergine santa» Minerva (2, 41) e in suo nome (e anche di Amore) si impegna a conquistare la Gloria vincendo la giostra. Iulio, come gli altri giostranti, devono «far guerra per Amore» (II 18, 8), vinti da Cupido, a sua volta vinto da Minerva. Non si tratta di un itinerario o di un'evoluzione ideati da Poliziano, ma a lui imposti, in quanto traduzione poetica di un'insegna dal significato palingenetico espressamente scelto e voluto da Giuliano stesso, raffigurato nello stendardo con cui si presenta alla giostra, dipinto da Botticelli e con ogni probabilità ideato da Poliziano (specializzato nel settore, come dichiara lui stesso in una celebre lettera a Girolamo Donà). Lo stendardo rappresentava, come veniamo a sapere da una cronaca in prosa, nella sommità un sole, la Gloria, con al centro «una figura grande somigliata a Pallas, vestita d'una veste d'oro fine in fino a mezo le gambe, et di socto una veste biancha […]. Haveva in capo una celata brunita all'anticha, e i suoi capelli tucti attrecciati che ventolavano. Teneva detta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra et nella mano mancha lo scudo di Medusa»; e sta accanto a «un ceppo d'ulivo con uno ramo grande», a cui «era legato uno dio d'amore cum le mani dirieto cum corde d'oro. Et a' piedi aveva archo, turcasso et saecte rocte»; infine si vedevano anche «due fiamme di fuocho et delle decte fiamme usciva fiamme che ardevano rami d'ulivo, che erano dal mezo in giù dello stendardo, che dal mezzo in su erano rami senza fuocho». Inoltre anche sullo scudo Giuliano aveva raffigurata la feroce testa della Medusa.[29] Uguale la descrizione dello stendardo fatta da Naldo Naldi nel suo *Hastiludium*,

[28] M. Martelli, *Poesia "minore", volgare e latina*, in *Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995, p. 203.

[29] Sull'impresa di Giuliano cfr. S. Settis, *Citarea su una impresa di bronconi*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 39 (1971), pp. 135-77; ma cfr. anche Poggi, *La giostra medicea*, pp. 71-77.

altra attenta descrizione della giostra del 1475, vv. 176-85:[30] i simboli che portava Giuliano significavano davvero anche per lui la sua vittoria, perché si vedeva Pallade che guardava fisso la luce del sole, e che portava l'asta e lo scudo con la Gorgona circondata di serpenti, mentre la dea (Minerva) calca coi suoi pudici piedi, lei castissima, tremule fiamme. Nessuno, dice Naldi, può essere ora più delicato e debole, perché anche il figlio di Venere Amore, con le mani legate dietro alla schiena è avvinto ad un tronco ben tornito di ulivo, completamente annientato dalle invincibili forze della dea. Insomma il tema dell'impresa è la *débâcle* d'Amore, non certo il suo trionfo. Lì si specifica ancora meglio il significato di Pallade-Atena, che è appunto quello della dea della castità che trasforma le devastanti fiamme d'amore in «tremule fiamme» che, ora vitali e non distruttive, riscaldano gli animi, ma senza bruciarli; la dea, soprattutto, annienta ogni forma di debolezza e «mollezza», invece causate dalla negativa opera di Amore, che quindi viene umiliato e incatenato a un tronco d'ulivo.

Ecco ancora lo stendardo di Giuliano descritto in un epigramma che Giovanni Aurelio Augurelli invia a Bernardo Bembo:

> In signis quare Medici sit, Bembe requiris
> post tergum vinctis pictus minibus amor
> sub pedibusque tenens arcus fractamque pharetram;
> pendeat ex humeris nullaque penna suis;
> atque solo teneat fixos immotus ocellos,
> immeritam veluti sentiat ille crucem.
> Horrida cui terreti Pallas superminet hasta
> et galea et saeva gorgone terribilis.
> Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est:
> pulchrius est pictus istud imaginibus.[31]

I versi dicono pari pari le stesse cose che ben sappiamo: nello stendardo di Giuliano c'è Amore con le mani legate dietro la schiena, con ai piedi

[30] In Naldi Naldii *Bucolica, Volaterrais, Hastiludium, Carmina varia*, p. 175 (vv. 176-85).

[31] Anche in I. Maïer, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Genève, Droz, 1966, p. 307.

l'arco e le frecce spezzati, tutto spennato, con gli occhi umiliati fissi al suolo; sopra di lui imminente Pallade con la sua asta e scudo con la Gorgone. Di nuovo c'è solo la conclusione: molti danno la loro interpretazione, che tuttavia è differente da persona a persona, a conferma della voluta polisemia criptica delle insegne.

Che lo stendardo di Giuliano non sia estraneo alle *Stanze*, puro elemento esterno, è confermato dall'ultima ottava del poemetto in cui Giuliano si impegna a venire alla giostra «con voi […] Amor, Minerva e Gloria», esibendo proprio quell'insegna («ch'io porterò di voi nel campo insegna»). Il significato delle *Stanze* sta tutto nel per noi non poi troppo criptico emblema dello stendardo – certo, come dice Augurelli, passibile di differenti interpretazioni –: di Pallade-Minerva (la mente che domina i sensi) che alla fine domina e sottomette Amore trasformando in casta virtù eroica l'eros prima solo concupiscente e 'rammollente', mentre Amore, ormai vinto, umiliato e disarmato da Simonetta-Minerva, è incatenato ad un tronco di ulivo (che è, si badi bene, l'albero di Giuliano, come l'alloro – mezzo verde e mezzo bruciacchiato, dalle fiamme d'amore – era la pianta di Lorenzo) che, proprio a causa di Amore, è per metà bruciato (quindi Amore continua ad ardete nella metà inferiore di Iulio), ma la metà superiore (la rocca della mente e della ragione) è verde, non bruciata dalle fiamme d'Amore, anche perché protetta da Minerva e dal suo scudo con Medusa. In quello stendardo di Giuliano sono inclusi anche i differenti significati (e metamorfosi) di Simonetta, di Iulio e di Amore.

Ma forse fin dalla sua prima apparizione Simonetta è già la casta Diana o Pallade: anche nelle sembianze di erotica ninfa «candida è ella, e candida la vesta» (I 43, 1), e «sembra Minerva, se in man prende l'asta; / se l'arco ha in mano, al fianco la faretra / giurar potrai che sia Dïana casta» (I 45, 2-4). Come dire che non è tanto Iulio che trasforma il suo amore da lascivo a casto, ma semplicemente riconosce, tramite il sogno profetico, che la sua Simonetta è non alunna di Venere bensì di Diana-Minerva, anzi lei stessa la dea della castità e del valore bellico. È colpa sua se, alla prima apparizione, ha lasciato che imperversassero in lui le passioni più incontenibili e lascive. E, a pensarci bene, proprio quella Simonetta, con cui «sen va Onestate umile e piana» (I 46, 1) e sta «soggiogata alla teda legittima», che è legittimamente e fedelmente spo-

sata con Marco di Piero Vespucci dal 1468, non poteva suscitare in Giuliano sentimenti d'amore se non castissimi che sono perfettamente antitetici all'«Amor lascivia umana» (I 11, 7).

Giuliano si presenta alla giostra con uno stendardo allegorico che deriva da testi appartenenti alla poesia volgare: propone nei criptici simboli le tappe ascensionali già gerarchicamente disposte da Petrarca nei suoi *Trionfi*: *Cupidinis*, *Pudicitie*, *Mortis*, *Fame*, *Temporis* e *Eternitatis*. Branca faceva notare come nell'ottava d'esordio si faccia riferimento alla «dea che 'l terzo ciel dipinge» (i cui «regni», a I 1, 3, sono detti «crudi», certo non platonici) e alla poesia, perché «Fortuna o Morte o Tempo non involi» i nomi degli uomini eccellenti); quindi scopertamente alla progressione 'trionfale' di Petrarca.[32] L'egida di Minerva di cui si armano le due donne, in cui Perseo fece riflettere il volto di Medusa pietrificandola e uccidendola, significa nei *Trionfi* di Petrarca lo scudo delle virtù, il baluardo contro gli assalti della voluttà, in quanto Minerva è tradizionalmente simbolo della mente o ragione addette a dirigere e reprimere gli istinti e le passioni. Iulio nelle *Stanze* compie l'intero percorso dalla *cupiditas* alla conquista della Fama e dell'Eternità, per opera della Gloria (anche nel *Tr. Fame*, vv. 10-18, la Gloria è la stella luminosissima, alla vista della quale l'occhio del poeta «non potea non venir meno»). Alla fine, com'è raffigurato nell'insegna, ancora per opera di Simonetta, vinto anche l'annientamento del tempo (nel *Tr. Temporis*, vv. 24-26, Petrarca ci dice: «ch'io porto invidia a gli uomini, e no 'l celo; / de' quali io veggio alcun dopo mille anni, / e mille e mille, più chiari che 'n vita»), Iulio può assurgere all'eternità della fama; e non è un caso che nell'ottava 34 del libro 2, quando Iulio vede Simonetta «prender di sua vita governo, / e lui con seco far per fama eterno», ci siano plurime dirette citazioni dai *Trionfi*, della Fama e soprattutto dell'Eternità.

Gli stretti legami delle *Stanze* coi *Trionfi* di Petrarca non sono stati segnalati a sufficienza (ho contato, all'incirca, più di cinquanta esplicite citazioni): si vedano, ad esempio, le «rampogne» scagliate da Iulio contro Amore (*Stanze*, I 13, 3-6: «non nudrir di lusinghe un van furore, / che di

[32] Intuizione, purtroppo non sviluppata, in V. Branca, *L'idea trionfale nelle 'Stanze'*, in Id., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 44-49.

pigra lascivia e d'ozio sorge. / Costui che 'l vulgo errante chiama Amore», e *Tr. Cup*. I 82: «Ei nacque d'ozio e di lascivia umana, / nudrito di penser dolci soavi, / fatto signore e dio da gente vana»). Anche Francesco, come Iulio, prima di cedere ad Amore, era «più salvatico che i cervi» (*Tr. Cup*., IV 4-6: «io, ch'era più salvatico che i cervi, / ratto domesticato fui con tutti / i miei infelici e miseri conservi»). I *Triumphi Cupidinis* di Petrarca sono tutti una celebrazione dello strapotere di Amore-passione, con lunga rassegna di uomini, eroi del mito e dèi da lui soggiogati (nel *Tr. Cup*., I 148 sgg.). Lì, tra i vinti d'Amore, ci sono già Venere abbracciata a Marte, Plutone e Proserpina, Apollo innamorato di Dafne, con «catenato Giove innanzi al carro» (*Tr. Cup*., I 160) e molti degli dèi in preda alla follia erotica che popolano il polizaneo regno di Venere. Poi nel *Tr. Cup*. IV Amore, dopo aver aggiogato gli uomini (tra cui Francesco), si reca vittorioso al regno della madre Venere, «fin che nel regno di sua madre venne» (IV 96); *locus amoenus* che è anche luogo delle devastanti passioni erotiche, del tutto simile a quello polizianeo: «Giace oltra, ove l'Egeo sospira e piagne, / un'isoletta delicata e molle / più d'altra che 'l sol scalde o che 'l mar bagne: / nel mezzo è un ombroso e chiuso colle / con sì soavi odor, con sì dolci acque / ch'ogni maschio pensier de l'alma tolle. […] E rimbombava tutta quella valle / d'acque e d'augelli, et eran le sue rive / bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle» (*Tr. Cup*., IV 100-23). Dove, si badi bene, il «vero», quello cristiano, «nascoso e sconosciuto giacque» (v. 108), e quella terra «anco è di valor sì nuda e magra, / tanto riten del suo primo esser vile, / che par dolce a i cattivi et a i buoni agra» (vv. 109-11). Il *locus* petrarchesco, tutto pagano, è popolato, di plurime personificazioni, sinestesie di astratti spesso in rapporto di *contraria*, sintomo di confusione mentale, esattamente come le numerose prosopopee della Cipro polizianea.

Ma si rilegga l'ottava 10 del II libro delle *Stanze*:

> Ma 'l bel Iulio, ch'a noi stato è ribello,
> e sol di Delia ha seguito el trïonfo,
> or dietro all'orme del suo buon fratello
> vien catenato innanzi al mio trïonfo;
> né mosterrò già mai pietate ad ello
> finché ne porterà nuovo trïonfo:

ch'i' gli ho nel cor diritta una saetta
dagli occhi della bella Simonetta.

Oltre a citare al v. 4 esplicitamente il *Tr. Cup.*, I 160 («vèn catenato Giove innanzi al carro»), si replica ai versi pari la stessa parola-rima *trïonfo*, certo a scopo encomiastico dei due Medici, ma con implicita anche la progressione trionfale petrarchesca: dal trionfo di Diana, al trionfo d'Amore, al nuovo trionfo, certo dovuto all'innamoramento ma in quanto stimolo a più eccellente trïonfo per la vittoria nella giostra, quello della fama (gloria) e dell'eternità. E, per aggiunta, anche a II 29, 4, Amore, incatenato da Simonetta-virtù, è «del suo trïonfo punto orgoglioso»; a II 31, 8 la Gloria «sol ti [a Iulio] serba lei trïonfal palma». È impensabile che dopo una caterva di citazioni dai *Trionfi*, anche questi 'trionfi' medicei niente abbiano a che fare con quelli petrarcheschi (raffigurati, ripetiamo, nell'insegna di Giuliano). La prima Simonetta cerva e ninfa, volente o nolente, è Laura nelle sue vesti mortali, simbolo di *voluptas* che tiene incatenato il poeta al giardino di delizie (al regno di Venere), è il primo gradino che conduce alla consacrazione nella fama che annienta il tempo: mezzo salvifico, ma solo se si trasforma in Pallade-Minerva, che assicura la vittoria nel cimento della giostra, purché vi sia un grande poeta che lo celebri, Poliziano stesso, «tal del forte Achille or canta l'armi / e rinnuova in suo stil gli antichi tempi, / che diverrà testor de' nostri carmi» (*Stanze*, II 15, 3-6). Ogni premio e gratificazione, per Poliziano, è di e in questo mondo: Dio e l'aldilà, almeno a quest'altezza, non esistono o sono semplicemente inconoscibili e non ipotizzabili.

In sostanza le *Stanze* sarebbero un omaggio al sommo Petrarca, maestro di poesia e non di ermeneutica, tuttavia stemperato o, meglio, più blasonato, se incastonato di gemme classiche. Soprattutto il *Tr. Cup*. IV di Petrarca è preciso modello per le *Stanze* di Poliziano, anche perché, prima della lunga e dettagliata descrizione del regno di Venere, è una celebrazione dei più grandi poeti, prima greci (Orfeo, Alceo, Pindaro, Anacreonte, Saffo) e latini (Virgilio, Ovidio, Catullo, Properzio, Tibullo) e poi volgari (Dante, Cino, Guittone, i due Guidi, ecc., poi Arnaut Daniel e i provenzali). I *Trionfi* di Petrarca alimentano, proprio perché esaltazione del poeta, il narcisismo di Poliziano, spesso incontenibile.

Poliziano è anche e innanzi tutto «homericus adulescens» fin quasi dalla nascita, in linea con la politica culturale laurenziana che si traduce nel filosofico e letterario distacco dall'*hic et nunc* (tipico di ogni regime totalitario): lui è da sempre addetto alla trasfigurazione del reale nel letterario scrupolosamente accertato nelle sue fonti. L'itinerario è sempre lo stesso: dal reale al letterario, ad un universo citazionale in cui l'autore può esibire la sua straordinaria e terrificante cultura. La traslazione del reale in altra dimensione sempre trascendente, poetica ma innanzi tutto filosofico-ficiniana, è operazione in cui invece ha successo Lorenzo, che si cimenta in prima persona: se questi è dichiaratamente filosofo-teologo, Poliziano sa di essere *grammaticus et non philosophus*. Anche Martelli, per altro primo sostenitore della pur episodica stagione allegorico-ficiniana di Poliziano,[33] ammette «che il Poliziano fu sostanzialmente immune dal mal sottile del platonismo; anzi, senza questo, non s'intenderebbe come l''idea', in lui, non sia il punto di partenza, ma quello d'arrivo»,[34] anzi, addirittura, lo stesso Martelli arriva a sostenere, e per me a piena ragione, che il pensiero di Poliziano gravita «in un mondo che, assimilato totalmente alla letteratura, perde ogni possibilità di essere interpretato alla luce di verità razionali o di principi morali o di fondamenti ideologici o d'interessi economici». Un Poliziano dunque campione di un assai moderno e spregiudicato (o costituzionale) scetticismo, refrattario ad ogni apriorismo ermeneutico e indifferente ad ogni codice tassativo che riguardi il sistema morale. Ma la sua avversione è soprattutto per ogni e qualsivoglia divagazione, sempre opinabile, di tipo metafisico o genericamente speculativo, come, ad esempio, dice chiaramente in un passo dei *Miscellanea II*, cap. 7, a proposito di *synde-*

[33] Cfr. M. Martelli, *Le Stanze per la giostra: simbolo e struttura*, anche in Id., *Angelo Poliziano*, pp. 101-37, in particolare p. 131: «visto che Simonetta è figura dell'anima razionale, abbiamo detto il regno di Venere rappresentare, rispetto alla bellissima ninfa, un gradino superiore nella scala dell'essere: esso è cioè la mente angelica (al di sopra dell'anima razionale) e la vita contemplativa (al di sopra di quella attiva); ed è anche amore, cioè desiderio di bellezza, ma non più provato dall'uomo puramente terreno, bensì da quello che, pur ancora in terra, si è elevato tuttavia alla spiritualità angelica».

[34] Martelli, *La semantica del Poliziano*, in Id., *Angelo Poliziano*, pp. 267-330: 273.

resis: del suo significato dottrinale poco mi preoccupo; che si occupino gli uomini d'ingegno di secernere che cosa per loro significhi, a noi si lasci il diritto di liberare questa parola greca dall'ignoranza della barbarie, anche perché quelli che stanno a discutere poco conoscono il greco. Non vuole o non si sente in grado di occuparsi del significato filosofico della parola, interpretabile da differenti prospettive ideologiche: che ognuno la faccia significare quel che vuole, a lui non interessa, anche se sa benissimo che solo lui, tramite l'accertamento filologico potrà stabilire quel che davvero per i greci significasse, ma qui, in questa verifica filologica, il compito e l'interesse di Poliziano si esauriscono. Su questo luogo dei *Miscellanea* e sul passo si veda anche Eugenio Garin:

> […] di fronte alla difficoltà di un contesto, e di un termine, gli Scolastici procedono speculativamente, giungendo anche a notazioni interessanti ma del tutto estranee al problema in questione (sinderesi che dovrebbe indicare cosa diversa da coscienza); Poliziano (e Pico) applica invece un metodo rigorosamente critico: *sinderesi* è cattiva lettura di *sineidesis*-coscienza. […] Per la nuova cultura una parola, un testo, non sono una sorta di segno sacro dietro cui si deve ritrovare un senso nascosto di fondo: sono documenti e prodotti umani di cui è necessario determinare la genesi, dopo averne accertata la consistenza di fatto.[35]

Per un filologo la parziale interpretazione filosofica è del tutto irrilevante.

Se in Ficino e in Lorenzo è l'idea generale – l'assunto teologico-filosofico – che già pregiudica i significati, in Poliziano la concezione sembra essere conseguenza a posteriori: non ha nessun credo 'filosofico' da diffondere, e filosofo non lo è stato e non è voluto esserlo mai. Infatti ci fa sapere che se ha commentato filosofi (non a caso Aristotele e non Platone), una cosa è pubblicare e commentare i filosofi, altra cosa è essere filosofo; per lui Aristotele è in niente differente dai vari Stazio, Virgilio, Ovidio, Persio, ecc. a cui ha dedicato i suoi dottissimi commenti; un

[35] E. Garin, *Poliziano e la discussione sulle 'sinderesi'*, «Rivista critica di storia della filosofia», 29 (1974), pp. 91-93.

autore da sottoporre al vaglio della sua intransigente filologia. Nella sua *Praelectio in Priora Aristotelis Analytica*, ovvero *Lamia*, è esplicito:

> Non scilicet philosophi nomen occupo ut caducum, non arrogo ut alienum propterea quod philosophis enarro. Rogo vos, adeon esse me insolentem putatis aut stolidum ut si quis iurisconsultum me salutet aut medicum, non me ab eo derideri prorsus credam? Commentarios tamen iamdiu, quod sine arrogantia dictum videri velim, simul in ius ipsum civile, simul in medicinae autores parturio et quidem multis vigiliis, nec aliud inde mihi nomen postulo quam grammatici.[36]

Il testo è chiaro: Poliziano è accusato di essere filosofo in quanto fa lezioni su filosofi, mentre prima d'ora a detta degli accusatori non lo è mai stato; ma anche ora dice di non esserlo: vuole solo essere *grammaticus* (letterato e filologo), accertatore della verità della *littera* di ogni e qualsivoglia autore del passato, di filosofi ma anche di autori di legge e di medicina e in nessun modo diffusore di una sua pregiudiziale verità filosofica, anche perché per lui l'unica verità è quella voluta e stabilita una volta per tutte – immodificabile – dell'autore studiato. E potremmo anche citare il passo della prima centuria dei *Miscellanea*, cap. 4, in cui, tanto per riassumere, ci dice che chi vuole interpretare i poeti li deve illuminare, come dice Terenzio Varrone, erudito e bibliotecario latino, nel suo *De lingua latina*, V 9, con le 'lucerne' di Aristofane (non il commediografo, ma l'eruditissimo filologo nato a Bisanzio, direttore della biblioteca di Alessandria e editore di Omero, Esiodo, Pindaro e di molti altri) e di Cleante, filosofo stoico (e gli stoici furono i primi ad incentivare le conoscenze pluridisciplinari). Non bastano le competenze filologiche e filosofiche, c'è bisogno di essere 'specializzati' in tutti i settori: letterato, ma anche giureconsulto, medico e filologo; perché l'autore non deve essere salutato rimanendogli estraneo, ma dobbiamo penetrarlo nell'intimo, identificarci con lui, rinunciare alla nostra situazione culturale, alle nostre idee. Come dire che chi filtra i testi attraverso la propria 'filosofia' costringe l'autore a entrare nella 'nostra casa', mentre siamo noi che dobbiamo, umilmente, penetrare nella sua.

[36] A. Poliziano, *Lamia. Praelectio in Priora Aristotelis Analytica*, critical Edition, Introduction and Commentary by A. Wesseling, Leiden, Brill, 1986, p. 17.

Oggi sono sempre più convinto che Poliziano abbia sì, come possiamo leggere nell'elegia al Fonzio, ammirato Ficino in quanto uomo enciclopedico (esperto di medicina, di diete, astronomo, a anche, in ultima analisi, filosofo), ma credo anche che neoplatonismo ficiniano e filologia polizianea siano sempre state assolutamente inconciliabili. La poesia di Poliziano, anche all'altezza delle *Stanze*, si propone altri obiettivi, non teologici o filosofici: di esibire lo sterminato e coltissimo archivio di possibili citazioni dell'autore (in cui tutto quanto letto è indelebilmente registrato, pronto all'uso) e recuperare al volgare fiorentino le sue nobili origini; o, più latamente, dimostrare che la poesia è un sistema unitario fortemente centripeto di convergenze intertestuali, dove per la costituzione di ogni 'unità', a seconda dell'argomento, vengano privilegiati alcuni testi che già hanno definito 'semanticamente' e letterariamente quello specifico argomento o descrizione; ch'è poi l'assunto centrale della più rinomata selva *Nutricia*.

E a questo proposito, quanto stabilito da Cardini per Leon Battista Alberti calza calzare a pennello anche per il nostro Poliziano: «Di conseguenza ogni 'scrittura' non soltanto è un 'mosaico', ma prima ancora e sempre è una 'riscrittura'. […] Ma questa affermazione, dall'umanista condivisa, non significa affatto, per lui, che l'originalità sia impossibile, né che le riscritture siano di necessità 'copie'. […] A chi è venuto dopo non è rimasto (e tuttora non resta) che raccogliere il "dictum prius", classificarlo, mescolarlo, variamente accoppiarlo e disporlo: insomma riscriverlo. […] I materiali sono sempre 'di riuso', ma qualora, trasformati in 'tessere', entrino a far parte del reticolato di rapporti che governa ciascun 'mosaico', assumono nuova funzione, e dunque nuovo senso».[37] Qui c'è tutta la chiave d'acceso anche per la lettura delle *Stanze*.

A una nuova lettura, nelle *Stanze*, se pur c'è l'allegoria ficiniana, ipotizzata dai più autorevoli polizianisti (Martelli, Bausi, Carrai, e pienamente un tempo avallata anche da me),[38] c'è soprattutto il pirotecnico narcisismo citazionale dell'autore e la straordinaria *contaminatio* tra poesia volgare, in specie ma non esclusivamente nobile (Dante, Petrarca e

[37] R. Cardini, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 5.

[38] Martelli aveva già esposto la sua interpretazione allegorica per la prima volta in *Simbolo e struttura delle 'Stanze'*, postfazione ad A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, Alpignano, Tallone, 1979.

Boccaccio; ma non mancano recuperi da Luigi Pulci, Giusto de' Conti, Buonaccorso da Montemagno il Giovane, Antonio di Meglio, ecc.) e poesia dei classici. Operazione di impasto classico/volgare dettata dal suo maniacale sperimentalismo linguistico e eclettismo citazionale.

Ammesso che la Venere lì celebrata sia anche quella 'celeste', è anche indubitabile che la dea e il suo regno nelle *Stanze* trasudino, come ha notato, ma di sfuggita, Puccini,[39] talmente tanta lussuria e sesso da oltrepassare i limiti dell'erotismo metaforico e mistico dell'abbraccio tra l'anima e la platonica Venere celeste. Questo regno, d'Amore e di Venere, è sempre in Petrarca (autore stracitato e venerato in tutte le *Stanze*), *locus amoenus* tutto terreno; in *RVF*, 280, 7-11: «né credo già ch'Amore in Cipro avessi, / o in altra riva, sì soavi nidi. / L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami / et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba, / tutti insieme pregando ch'i' sempre ami»; Francesco è in quel giardino delle delizie terrene quando Laura lo chiama dal cielo, invitandolo, affinché «sprezzi 'l mondo e i suoi dolci hami», appunto quella Cipro terrestre e erotica. L'isola di Venere che è ancor più luogo di piacere, ozio e lussuria in altro scritto del Petrarca, nel suo *Itinerarium Syriacum*:

> Ante Cilicie frontem Cyprus est, terra nulla re alia quam inertia ac deliciis nota, quam merito Veneri sacram dixere […]. Ratio ibi, seu nunquam vir aliquis clarus fuit. Neque enim in molli agro voluptatis, virtutum rigida semina coalescunt. Libidinem incolarum, terrae coelique fervor iudicat. Cun enim regiones tractu maximo soli viciniores, grata temperie perfruantur, haec prope contra naturam, intolerandis ardoribus aestuat, quasi hominum complexio ad elementa transierit. Noli ibi multum immorari. Non est enim militaris certe neque virilis habitatio. Faustus gallicus, syra mollities, graecae blanditiae ac fraudes, unam in insulam convenere.[40]

[39] A. Poliziano, *Stanze Orfeo Rime*, Milano, Garzanti, 1992, p. XLVII: «Resta tuttavia da vedere quanto, a questo disegno generale, corrispondano poi i particolari: ad esempio, l'immagine di Venere che esce dalla st. 122, appena sciolta dalle braccia di Marte che le giace in grembo e al quale continua a dare "con voglie pronte / mille baci negli occhi e nella fronte", sembra ben poco rispondente a quella di Venere Urania, ed anzi molto sensuale e terrena».

[40] F. Petrarca, *Itinerarium Syriacum*, in G. Lumbroso, *Memorie italiane del buon tempo antico*, Torino, Loescher, 1889, p. 42.

Anche nella Cipro polizianea «non est enim militaris certe neque virilis habitatio». Anch'essa, come quella di Petrarca (e quella di Claudiano), tracima ad ogni verso il fiume di voluttà e di libidini tutte terrene (I 69-122). Si tratta di uno straordinario pezzo di bravura di Poliziano, una sua estremamente ampia digressione – o ecfrasi – a suo modo 'creativa' contesta di materiale scelto e prelibato di differenti e variegate provenienze: e si veda ancora quanto detto da Cardini per l'Alberti), che tuttavia poco o niente ha a che fare con la giostra e la celebrazione di Giuliano. Un'isola, quella di Cipro, stipata di astratti personificati, dalle tradizionali – e soprattutto classiche – cause e effetti di Amore: Voluttà, Errore, Inganno e, soprattutto, Licenzia, 'Dissolutezza', ecc. Un'isola popolata di giovenchi, cinghiali, daini, tigri e tanti altri animali che, in preda al più sfrenato istinto sessuale, «per l'amata druda arditi fansi» (87, 2); lì la pecorella è «amorosa», 'in calore'; il cervo «la sua sposa abbraccia» «co' piè levati» (88, 2), cioè nel tipico atto della monta; il coniglio con la femmina «s'accovaccia» (88, 4), ossia 'si accoppia sessualmente'; ardori erotici che nei pesci neppure la gelida acqua riesce a smorzare; in un bassorilievo c'è Venere bellissima, per cui «tutti li dei di sua biltà godere, / e del felice letto aver talento» (103, 5-6); c'è Vulcano che bacia con avidità Venere («con desire aggiugnendo labro a labro», 104, 5). Poi le frenesie e travestimenti a scopo sessuale degli dèi: di Giove (107), che si fa toro, cigno, pioggia d'oro, serpente, pastore e aquila, per possedere ninfe e giovinetti (anche Ganimede); seguono varie imprese erotiche di altri dèi. I Satiri, al seguito di Bacco, si «ruotolano» a terra con Baccanti (111, 8). Anche Sileno, «di ber sempre avido, / con vene grosse, nere e di mosto umide, / marcido sembra, sonnacchioso e gravido; / le luci ha di vin rosse, infiate e fumide» (112, 1-4), con plurime sintonie con *Quant'è bella giovinezza* di Lorenzo, canzona carnascialesca. La descrizione si conclude con altra scena 'a luci rosse', di Cupido che trova la madre Venere «assisa in letto fuor del lembo ['nuda'] / pur mo' di Marte sciolta dalle braccia, / il qual roverso gli giacea nel grembo […] ma Vener dava a lui con voglie pronte / mille baci negli occhi e nella fronte» (122), dove quel «roverso» designa chi, esausto e appagato, ha appena compiuto l'amplesso; ma Cupido, mai contento, si premura di «rinnovarli all'amorosa traccia» (122, 6), di eccitarli a nuovi coiti. Poliziano vuole restaurare il significato 'letterale'

del regno di Venere – quello per lui sacrosanto voluto dagli autori classici e volgari (Petrarca) –, invece allegorizzato e indebitamente teologizzato dal neoplatonismo: Venere è sì la dea dell'amore, ma di un eros tutto terrestre e sessuale.

La Venere celebrata nelle *Stanze* è in tutto e per tutto quella alla quale Lucrezio – autore idolatrato da Poliziano – dedica l'inno proemiale al suo *De rerum natura*, I 1-43: colei che dà vita ai mari e alle terre, da cui «genus omne animantum / concipitur», al cui arrivo «fugiunt venti» e «nubila caeli»; per la quale «pecudes persultant pabula laeta; […] omnibus incutiens blandum per pectum amorem, […] ut cupide generatim saecla propagent»; e «Mavors armipotens in gremium saepe tuum se reicit, aeterno devictus volnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus, / eque tuo pendet resupini spiritus ore». È anche quella dell'inno omerico *Ad Afrodite*, «che infonde il dolce desiderio negli dei e domina le stirpi degli uomini mortali, e gli uccelli che volano nel cielo, e tutti gli animali, quanti, innumerevoli, nutre la terra, e quanti il mare»; padrona di tutto, e tuttavia v'è chi «non può convincere né ingannare», e cioè «Atena dagli occhi scintillanti; a lei non sono care le opere di Afrodite, ma in verità le son care le guerre, e l'opera di Ares, le mischie e le battaglie, ama dare impulso a opere egregie».[41] Insomma quella Venere dei classici non può travestirsi per lui indebitamente nella Venere di Platone e dei neoplatonici, nella Venere di Ficino, ch'è quella dei filosofi e dei teologi, non certo quella del «grammaticus».

Per concludere: Poliziano non è riuscito a portare a termine le *Stanze* perché il genere giostra era politicamente avvertito sempre più come oligarchico e sempre meno come mediceo; perché nutriva una mal celata antipatia per Giuliano, mentre tutto il suo amore era per Lorenzo; perché costituzionalmente (e programmaticamente) il suo pensiero funziona solo per ellissi e strappi difficilmente ricucibili assieme; e perché per tutta la sua vita refrattario all'amore (quanto più felice è in sostanza Giuliano prima di innamorarsi). Il significato delle

[41] *Inni omerici*, a cura di F. Cassola, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1975, p. 255.

Stanze è in dichiarata distonia con ogni per lui indebita manipolazione ficiniana degli dei e personaggi classici, in quanto lui è, e è stato da sempre,'grammatico' (filologo e letterato) e mai filosofo e tanto meno teologo. Se pur c'è una allegoria che scava nel poemetto un percorso semantico sotterraneo, questo è tutto da attribuirsi ai *Trionfi* di Petrarca, perché questa operazione è per lui lecita (in quanto non tradisce la volontà dell'autore citato), e soprattutto perché su quell'allegoria trionfale è concepito lo stendardo di Giuliano, con ogni probabilità ideato da Poliziano. La Venere e il suo regno delle *Stanze* non sono quelli 'ristrutturati' e manipolati da Ficino (e anche da Lorenzo), ma quelli, autentici e genuini, dei grandi classici (e anche del referente italiano Petrarca).

Giuseppe Pansini

LA PRATICA SEGRETA NELLO STATO ASSOLUTO MEDICEO

L'istituzione del principato mediceo in Firenze e nel suo dominio, avvenuta con l'emanazione delle «Ordinazioni» del 26 aprile 1532 fu preceduta da un intenso lavorio[1] dovuto alla difficoltà di elaborare una costituzione e di creare una organizzazione statale che tenesse conto della necessità di assicurare il trono della Toscana ad Alessandro dei Medici per volontà di Clemente VII e di Carlo V, senza esautorare del tutto il ceto che durante la Repubblica aveva esercitato il potere ad esclusivo vantaggio della fazione predominante e nel quale si annidava, anche dopo la resa di Firenze, l'opposizione antimedicea.

Si trattava in pratica di conciliare il principato assoluto con l'oligarchia, cosa difficilissima ad ottenersi dopo un periodo burrascoso nel quale alle violenze perpetrate dalle fazioni medicea ed antimedicea si era aggiunta la guerra e il conseguente assedio culminato nella resa della repubblica.

Già nei due atti che precedettero la promulgazione delle «Ordinazioni» questo scopo era esplicitamente dichiarato.

Infatti nel primo, che contiene le condizioni della resa sottoscritto il 12 agosto 1530, si stabiliva che «la forma di governo abbia da ordinarsi e stabilirsi dalla Maestà Cesarea fra quattro mesi prossimi avvenire intendendosi sempre che sia conservata la libertà».[2]

[1] Pel dibattito sul regime da istituire in Firenze prima e dopo l'assedio cfr. R. von Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 179-201 e F. Diaz, *I Medici*, Torino, Utet, 1976, pp. 38 e sgg

[2] I1 testo originale della capitolazione di S. Margherita a Montici è in ASFi, *Notarile antecosimiano* G 74 (1529-1530), protocollo di Ser Bernardo Gamberelli, cc. 207-210v. È pubblicato fra gli altri anche in L. Cantini, *Legislazione toscana*, I-XXXII, Firenze, nella Stamperia Albizziana da S. Maria in Campo per Giuseppe Fantosini, 1800-1808, I, pp. 32 e sgg.

Nel secondo, il diploma dell'investitura di Alessandro dei Medici di quella che era stata la repubblica oligarchica fiorentina col suo territorio, datato 28 ottobre 1530, si delineavano i princìpi e si tracciava la struttura del nuovo stato.

Da un breve esame del contenuto di questo documento si può constatare come i suoi estensori, cercassero non solo di attenersi alla volontà di Carlo V, ma anche di creare nel nuovo stato strutture atte ad agevolare la concentrazione nelle mani del principe dal punto di vista teorico e pratico di tutto il potere.

Infatti nel suo diploma Carlo V premetteva *tout court* che uno stato e un regime

> in quo sit unus cui eius praecipua cura incumbat, longe melius et felicius regatur et gubernetur quam ubi res ad populares magistratus defertur.[3]

Inoltre, considerando che la famiglia Medici in passato si era resa benemerita nel governo di Firenze e del suo stato, l'imperatore aveva deciso insieme al Papa di venire in soccorso della stessa città rovinata dalla guerra,

> ne res iterum ad popularem factionem deveniret et praeterea dominium atque libertas dictae Reipublicae periclitari et opprimi valeat.[4]

Anche se dopo questa affermazione di principio nel diploma si disponeva che

> perpetuis futuris temporibus magistratus dictae Reipublicae eisdem modis et forma eligantur, disponentur et instituantur quibus ante electam ipsam Medicorum familiam eligebantur, disponebantur et instituebantur,[5]

[3] Cfr. Diploma del 28 ottobre 1530, in Cantini, *Legislazione*, I, pp. 35 sgg. L'originale è in ASFi, *Diplomatico*, «Riformagioni atti pubblici», 1530 ottobre 28.

[4] Cantini, *Legislazione*, I, pp. 35 sgg.

[5] Cantini, *Legislazione*, I, pp. 35 e sgg.

si accentravano di fatto nelle mani del principe i poteri di un vero e proprio sovrano assoluto.

Si stabiliva infatti che Alessandro dei Medici con i suoi successori

> sit atque esse libeat dictae Reipublicae florentinae gubernii, status et regiminis caput et sub eius perpetua cura et protectione ipsa civitas et Respublica cum universo eius statu et dominio regatur et manu teneatur et conservetur.[6]

Perciò i Principi medicei avrebbero avuto l'autorità di intervenire

> in omnibus supradictis magistratibus qui in praesentia sunt et pro tempore modoque supra aut alias quomodocumque disponentur […] hisque praesse ac si his […] praeesse debebit ad singulos ipsos magistratus publicis suffragiis tamquam caput electus ed designatus foret.[7]

Si può quindi affermare che sia la capitolazione di S. Margherita a Montici, sia il diploma di Carlo V furono compilati allo scopo di dare il trono della Toscana ad Alessandro dei Medici e ai suoi discendenti insieme al potere necessario per conservarlo, potere che, date le premesse, non poteva essere che assoluto.

Questa linea politica fu seguita nella compilazione delle «Ordinazioni» che crearono un sistema nel quale fosse possibile al principe controllare la selezione del personale addetto ai vari organi politici ed amministrativi, scelto fra i propri fedeli sostenitori o, più tardi, fra le persone gradite al sovrano.[8] In questa scelta però non si teneva conto né della professionalità, né delle attitudini dei candidati e degli eletti,[9] il che creava molti inconvenienti nella gestione della pubblica amministrazione.

[6] Cantini, *Legislazione*, I, pp. 35 sgg.

[7] Cantini, *Legislazione*, I, pp. 35 sgg

[8] Cfr. In proposito G. Pansini, *Predominio politico e gestione del potere in Firenze tra repubblica e principato*, in Comitato di Studi sulla Storia dei Ceti Dirigenti in Toscana, *Atti del VII Convegno: Firenze 19-20 settembre 1997. I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, a cura di E. Insabato – R. Fubini, Lecce, Conte, 1999, pp. 77-138.

Gli stessi fautori di Casa Medici avevano la convinzione che un vero e proprio "governo misto" voluto, ma solo in teoria, da Carlo V fosse irrealizzabile in quella situazione.

Lo affermava nel 1531 Francesco Vettori il quale sosteneva che, data l'avversione diffusa in Firenze, contro Alessandro, sarebbe stato bene che egli «se ne facessi in tutto signore e avessi il titolo e gli effetti» e aggiungeva essere necessario «venire a un modo che in fatto Alessandro sia padrone e facci quello che vuole, e che alla città resti questo nome vano di libertà».[10]

Nel febbraio 1532 lo stesso Vettori raccomandava di abolire la Signoria, e «li negozii che fanno loro, parte darne alli Otto di pratica, parte alli Otto di guardia».[11] Infine nell'aprile dello stesso anno tracciava uno schema di costituzione sul quale sarebbero state modellate le «Ordinazioni» del 27 aprile. Suggeriva infatti di istituire un consiglio di

[9] Cfr. N. Rubinstein, *Il governo di Firenze sotto i Medici. (1434–1494)*, Firenze, Sansoni, 1971, *passim* e soprattutto pp. 37-64. Rubinstein riporta una memoria di Piero Guicciardini, padre di Francesco, sugli scrutini generali del 1484. Egli, soffermandosi a considerare i risultati dello scrutinio del priorato, constatava, attribuendone il merito a Lorenzo il Magnifico, che era cessata l'esclusione sistematica di alcune famiglie popolari di antica tradizione, avverse alla fazione medicea, dalle cariche pubbliche: «Nondimeno, per quanto ho potuto per hora ritrarre, – scriveva – in questo partito del priorato n'a vinto piú della terza borsa, cioè di famiglie, come Giovanni de'Bardi, et di case del '34, come Strozzi et simili, che non hanno vinto in niuno altro squittino dal 34 in qua. Et questo credo in parte sia proceduto da Lorenzo, che n'a favoriti qualcuno et ha voluto dare questo beneficio del priorato a qualcuna di queste case, parendogli non ci sia pericolo alcuno di loro». Cfr. il «Ricordo» di Piero Guicciardini sullo scrutinio del 1484, pubblicato nel volume del Rubinstein a p. 378. Il manoscritto è in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXV 636, cc. 7r-12r.

[10] «Lettera a fra Niccolò della Magna, arcivescovo di Capua», in *Tre pareri di Francesco Vettori. Anno 1531-32*, «Archivio Storico Italiano», 1 (1842), p. 439. La lettera non è datata, ma Felix Gilbert la fa risalire all'aprile 1531, cfr. *Alcuni discorsi di uomini politici fiorentini e la politica di Clemente VII per la restaurazione medicea*, «Archivio Storico Italiano», 92 (1935), II, pp. 3 e sgg. Per il dibattito sul regime da istituire in Firenze cfr. Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato*, pp. 179-201 e Diaz, *I Medici*, pp. 38 e sgg.

[11] *Ivi*, p. 433-34. A questo parere il Gilbert attribuisce la data del febbraio 1532.

duecento membri, uno di quarantotto, un magistrato di quattro membri, presieduto dal duca o da un suo delegato, che avesse i poteri della Signoria insieme ad altre proposte di cui molte furono accolte.[12]

Luigi e Francesco Guicciardini dal canto loro facevano proposte consimili, tutte tendenti a conciliare l'inconciliabile.

Francesco Guicciardini addirittura proponeva, fra l'altro, l'istituzione di una «deputazione occulta» composta di quattro o cinque cittadini per consigliare Alessandro negli affari di governo.[13]

In uno stato così organizzato, che veniva definito «principato misto», si sarebbe raggiunto il risultato di servirsi nella gestione del potere degli ottimati più fedeli o più graditi alla famiglia Medici e di onorare quelli fra loro che avevano accettato la sua dominazione concedendo loro cariche di un certo lustro, ma di scarso potere.

La linea politica consigliata da Francesco Vettori, il quale, come si è detto, scrisse anche un progetto di «Ordinazioni» molto simile al testo ufficiale promulgato il 26 aprile 1532, fu quella adottata sia da Alessandro dei Medici, sia da Cosimo I e dai suoi successori. Ad ogni buon conto, per spianare la strada alla loro applicazione fu giudicato opportuno, prima della promulgazione procedere ad una radicale «epurazione».[14]

Essa fu eseguita mediante la convocazione del popolo fiorentino «*ad parlamentum et adunantiam generalem*», fatta il 20 agosto 1530. Da questa assemblea tumultuosa fu eletta una Balìa di dodici cittadini che doveva durare in carica un anno prorogabile,[15] alla quale furono dati

[12] *Ivi*, pp. 442 e sgg. La data attribuita dal Gilbert è dell'aprile 1532.

[13] F. Guicciardini, *Discorsi intorno alle mutazioni e riforme del governo fiorentino*, in *Opere inedite* illustrate da G. Canestrini, Firenze, Barbera-Bianchi, 1858, II, pp. 356-57.

[14] Per tutto questo cfr. Albertini, *Firenze dalla repubblica al principato*, pp. 184-85, Diaz, *I Medici*, pp. 40-41 e la bibliografia in essi citata.

[15] Bartolomeo di Filippo di Bartolomeo Valori, commissario generale di Clemente VII, Raffaello di Francesco Girolami, gonfaloniere di giustizia, Luigi di Angelo della Stufa, Ormannozzo di Tommaso Deli, Matteo di Angelo Niccolini, Leonardo di Bernardo Ridolfi, Filippo di Alessandro Machiavelli, Antonio di Piero Gualterotti, Andrea di Tommaso Minerbetti, Ottaviano di Lorenzo dei Medici, Zanobi di Bartolomeo Bartolini, Nicolò di Bartolomeo del Troscia. Cfr. ASFi, *Balìe* 48, n. 39.

amplissimi poteri, fra cui quello di conferire per la prima volta le cariche pubbliche e di riformare lo stato.[16]

Questa Balìa, il numero dei cui membri fu successivamente portato a cento quaranta sei,[17] si attribuì i poteri di nominare la Signoria, i Collegi e gli Otto di Balìa per tutta la durata del suo mandato,[18] sostituì i componenti degli organi collegiali preposti al governo delle magistrature formati da cittadini fiorentini[19] con altri essi pure cittadini, ma di fede medicea e diede alla Signoria la facoltà di fare le nomine a tutti gli uffici sia «intrinseci» che «estrinseci».[20] II duca Alessandro ebbe la presidenza nella Balìa e insieme la facoltà di esercitare tutti gli uffici, facoltà che gli sarà confermata nella nuova costituzione.[21]

Infine per togliere ogni potere ai nemici di Casa Medici in modo da avere nel prossimo scrutinio il controllo delle nomine alle cariche cui si accedeva col sistema dell'estrazione a sorte, il 30 marzo 1531 fu emanata una provvisione che nominava ventiquattro accoppiatori, i quali avrebbero dovuto fare il nuovo scrutinio generale che fu ultimato nel

[16] ASFi, *Balìe* 48, c. 115v. Nel verbale del parlamento ed adunanza generale del popolo fiorentino del 20 agosto 1530 si stabiliva: «Che alli infrascritti dodici ciptadini et alla maggior parte di loro, cioè alla metà et una più delle fave nere, s'intenda essere et sia data, concessa et attribuita per il presente generale parlamento et adunantia pienissima auctorità, potestà et balia et tanta quanta ha tutto il popolo di Firenze di crear per questa prima volta et quando alloro parrà el Magistrato supremo dei magnifici et excellentissimi Signori et Gonfaloniere di justitia, et dei loro venerabili Collegi, spectabili Otto di guardia et ogni altro magistrato che detti dodici infrascripti cidptadini iudicassino del presente pacifico stato et reggimento […]». A questa Balìa furono aggiunti i gonfalonieri in carica. ASFi, *Balie* 50, c. 5v, Deliberazione del 28 settembre 1530.

[17] ASFi, *Balìe* 50, c. 60r, Deliberazione dell'8 novembre 1530.

[18] ASFi, *Balìe* 50, c. 13, Deliberazione dell'8 ottobre 1530.

[19] ASFi, *Balìe* 50. Fra queste: gli Otto di Pratica, gli Ufficiali del Monte delle Graticole, i Sei di Mercanzia, i Capitani di Parte Guelfa, i Conservatori di leggi, i Cinque Conservatori del Contado, gli Ufficiali dei Pupilli.

[20] ASFi, *Balìe* 50, c. 60r. Riporta il «Registro legale delle Tratte» che «sotto nome d'offizii estrinseci si com-prendono li commissariati, capitanati di iustitia, vicariati e potesterie, e sotto nome d'intrinseci tutti gli altri, ben che se ne exercitino alcuni fuori di Firenze, come Consoli di mare, doganieri et altri simili, come per la riforma del 1444 al Saltero a c. 19. Cfr. «Registro legale delle Tratte[…]» in ASFi, *Tratte*, c. XI. Cfr. anche *Manoscritti* 431. Il «Saltero» è in ASFi, *Tratte* 9.

[21] ASFi, *Balìe* 50, c. 92r, Deliberazione del 17 febbraio 1531.

settembre del 1532 e servì di base per la prima distribuzione delle cariche sotto il nuovo regime.

Il 15 aprile dello stesso anno furono nominati Dodici riformatori[22] che ebbero l'incarico di compilare la nuova costituzione promulgata il 26 aprile 1532 col titolo di «Ordinazioni»[23] che ricalcavano lo schema tracciato da Francesco Vettori nel suo terzo discorso.[24]

Esse istituivano uno stato accentrato fondato sul Consiglio dei Duecento che esprimeva dal suo interno un Consiglio dei Quarantotto dal quale venivano nominati quattro membri, detto magistrato dei Quattro consiglieri con gli stessi poteri,e prerogative della abolita Signoria.

> Et per dar capo a detti consiglieri in luogho del Gonfaloniere di Justitia et con quella tutta auctorità così nella ciptà come nel dominio che era solito havere el gonfaloniere proprio, s'intenda essere et sia el ducha Alexandro dei Medici, el quale in futuro si habbi a chia-

[22] La Balìa deliberò il 4 aprile 1532 di dare alla Signoria l'autorità di nominare dodici cittadini per un mese al fine di riformare lo stato con una formula molto ampia. ASFi, *Balìe* 55, c. 91. Il 5 aprile successivo la Signoria elesse i Dodici riformatori. Cfr. ASFi, *Signori e Collegi* 134, c. 109. Essi furono: Matteo di Angelo Niccolini, Francesco di Piero Guicciardini, Roberto di Antonio Pucci, Agostino di Francesco Dini, Roberto di Donato Acciaiuoli, Jacopo di Bongianni Gianfigliazzi, Matteo di Lorenzo Strozzi, Palla di Bernardo Rucellai Francesco di Piero Vettori, Giovan Francesco di Ridolfo Ridolfi, Giuliano di Piero Capponi, Bartolomeo di Filippo Valori.

[23] Vi sono parecchi esemplari manoscritti delle «Ordinazioni». Quello che si può dire più vicino al testo pubblicato dal Cantini in *Legislazione*, I, pp. 5 e sgg. con molti refusi è in ASFi, *Senato dei Quarantotto* 12, cc. 1-8. La trascrizione del Cantini è poco attendibile per numerosi errori e lacune. Una edizione emendata del testo è in G. Pansini, *Le «Ordinazioni» del 27 aprile 1532 e l'assetto politico del principato mediceo*, in *Studi in memoria di Giovanni Cassandro*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1991 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Saggi, 18), III, pp. 759 e sgg.

[24] Il Vettori proponeva di creare il consiglio dei Duecento, quello dei Quarantotto e una magistratura composta da quattro membri che facevano parte di quest'ultimo Consiglio, presieduta dal duca in sostituzione della soppressa Signoria. I poteri che il Vettori proponeva di attribuire a questi organi erano uguali a quelli previsti dalla costituzione. Cfr. F. Vettori, *Terzo discorso*, «Archivio Storico Italiano», 1 (1842), pp. 442-45 e Gilbert, *Alcuni discorsi*, p. 23.

> mare il duce della Repubblica fiorentina, come si chiama el dogie di Vinetia. Et duri lo offitio suo durante la vita sua et, manchando lui, s'intenda succedere et succeda immediate senza altra deliberatione el figluolo suo o descendente maschio di maggiore età.[25]

In verità il riferimento alle due cariche, il gonfaloniere fiorentino e il dogato veneziano, pare poco calzante perché sia il gonfaloniere che il doge non erano nominati a vita, ed erano preposti a consigli i cui membri conseguivano la nomina solo col loro beneplacito.

Le «Ordinazioni» stabilivano chiaramente i poteri del principe rispetto a quelli della magistratura dei Quattro consiglieri da lui presieduta. Infatti questa poteva adunarsi solo in caso di convocazione da parte del principe «e non altrimenti» e nella sede da lui designata.[26] Spettava inoltre al «Doge» il potere di rimpiazzare il membro assente con un altro del Consiglio dei Quarantotto.[27]

Pertanto il paragone con la Signoria e con la repubblica di Venezia era puramente fittizio perché, seguendo la linea politica instaurata da Cosimo il Vecchio e dai suoi successori, la Casa Medici riservava al capo dello stato l'esercizio di ogni potere all'interno di ogni magistratura composta da membri da lui stesso nominati.

Infatti le «Ordinazioni» stabilivano chiaramente i poteri del principe rispetto a quelli della magistratura dei Quattro consiglieri da lui presieduta che poteva adunarsi solo in caso di convocazione da parte sua «e non altrimenti» e nella sede da lui designata.[28] Spettava inoltre al «Doge» il potere di rimpiazzare il membro assente con un altro del Consiglio dei Quarantotto.[29] Inoltre l'art. 19 provvedeva a separare l'attività politica del magistrato dei Quattro consiglieri da quella per così dire amministrativa, prima riunite nella Signoria.

> Per tanto providono et ordinorno che tutte le differentie per le quali si soleva ricorrere alla Signoria per i casi occorrenti tra comu-

[25] «*Ordinazioni*», art. 7.
[26] «*Ordinazioni*», art. 6.
[27] «*Ordinazioni*», art. 6.
[28] «*Ordinazioni*», art. 6.
[29] «*Ordinazioni*», art. 6.

> nità et comunità et tra privati et comunità et tutte quelle dove si disputassi dei privilegii, capitoli et exemptioni et dove si disputassi l'auctorità dei magistrati o dove achadesse havere ricorso alla Signoria per querelarsi dei magistrati della ciptà o rettori di fuora ne habbino in futuro la cognitione li *Otto di praticha*, e quali intorno a questi casi et a tutte le cose dependenti, emergenti et connexe da questi habbi la medesima auctorità che haveva la Signoria.

Invece

> tutte le querele che andavono alla Signoria per persone che allegassino esserli fatta fraude o forza s'intenda apartenersi al detto magistrato delli *Otto di guardia*, il quale per l'ordinario ne haveva la iurisditione. Et quelle cause nelle quali si soleva intromettere la Signoria delle persone miserabile et che sono impotenti a litigare et così quelle dove accadesse farsi compromesso per le differentie dei congiunti ne habbino in futuro di tutte cognitione i *Conservatori di leggi*. Et li bullettini et salvicondotti che faceva la Signoria s'habbino a fare per gli Otto di praticha et il pagamento solito farsi per detti bullettini et salvocondotti et ancora per le lettere et salvicondotti che in futuro faranno gli Otto della praticha et quelle che si spedivono per la Signoria si mandino et mettino ad entrata secondo l'ordine consueto et come si usa insino al presente.[30]

Allo stesso modo il governo di Pistoia sarebbe stato trasferito al duca e agli organi istituiti *ad hoc*[31] insieme a quello di Volterra, Arezzo, Colle, San Gimignano e a tutti i sudditi che erano governati direttamente dalla Signoria.[32]

[30] «*Ordinazioni*», art. 19

[31] «*Ordinazioni*», art. 20: «Le faccende di Pistoia, dove secondo gl'ordini harebbe ad intervenire la Signoria et altri magistrati, sieno applicate all'Excellentia del Ducha, 4 Consiglieri con li predetti, consueti magistrati, excepto le lettere che scriveranno alli rectori di Pistoia, basti che le scrivino li Otto di praticha predetti.

[32] «*Ordinazioni*», art. 21:«Le faccende di Volterra, Arezzo, Colle, S. Giminiano et di tutti li subditi che riconoschono solamente la Signoria vadino alli 4 consiglieri con la Excellentia del Ducha o suo substituto, cioè di quelle faccende solamente dove

Ancora, oltre alle nomine ed ai poteri assegnati dalle «Ordinazioni» ai vari organi dello stato, le eventuali prerogative della sovranità in esse non menzionate avrebbero dovuto essere esercitate da Duca e dai Quattro Consiglieri.[33] Infine si prescriveva che le funzioni amministrative già esercitate dalla Signoria «s'intendino aplicate et datone auctorità alli Otto della praticha» e di attribuire uno stipendio alle cariche maggiori e minori del Ducato.[34]

Nell'ambito di questo stato i Medici, anche se sotto l'egida della preponderanza spagnola in Italia, riuscirono a consolidare il potere e, nonostante l'assassinio di Alessandro dei Medici, con Cosimo I crearono una dinastia la cui durata si protrasse per oltre due secoli fino alla sua estinzione naturale che, avvenne nel 1737, diede luogo alla dominazione dei sovrani lorenesi fra i quali spicca Pietro Leopoldo. L'opera di questo principe di Casa Medici e dei successori, nella linea ormai tradizionale di questa famiglia, fu da un lato intesa a svuotare la cittadinanza fiorentina dei suoi privilegi e del monopolio delle cariche politiche ed amministrative, e dall'altro ad adeguare le strutture dello stato in modo che non vi fosse spazio per una oligarchia in grado di opporsi al sovrano. In questo sistema ogni autonomia era considerata un ostacolo al pieno esercizio del potere. Egli abolì le magistrature repubblicane che detenevano l'esercizio del potere politico, ma lasciò in vita in quelle che amministravano la cosa pubblica, il sistema dell'estrazione a sorte per accedere ai loro organi collegiali di governo. Accanto a questi istituì però le cancellerie al cui personale era affidato il disbrigo degli affari e, all'interno di esse, conservò, come comunemente accadeva nella prassi in vigore a quel tempo, la molteplicità delle funzioni, amministrativa, finanziaria e giudiziaria. Cosimo I riservò la nomina degli addetti alle cancellerie alla sua discrezionalità, *ad libitum*, come si diceva allora, sia per quanto riguardava la durata, sia per quanto atteneva ai requisiti.

tal comunità domandasse principalmente qualche suo bisogno senza però che di tal cosa havessi litigio con altri, ma d'ogni altra faccenda di dette comunità ne siano giudici li Otto di praticha».

[33] «*Ordinazioni*», art. 24.

[34] «*Ordinazioni*», artt. 25, 26 e 27.

La Pratica Segreta

Nella parte precedente si è cercato di seguire avvenimenti e polemiche che precedettero e accompagnarono la stesura e la pubblicazione delle«Ordinazioni» del 26 aprile 1532 e i primi tempi della istituzione del ducato toscano mettendo in rilievo, come dagli anni di Cosimo il Vecchio costante politica di Casa Medici fu quella di assicurarsi non solo il predominio politico, ma anche la vera e propria gestione del potere attraverso l'uso spregiudicato dei sistemi di assegnazione delle cariche pubbliche, alte e basse, sino alla caduta della Repubblica e, con vicende alterne sino alla conquista da parte delle truppe di Carlo V alleatosi con papa Clemente VII, già cardinale Giulio dei Medici.

Come si è visto, sia il documento della resa di Firenze, sia quello di investitura di Alessandro dei Medici miravano formalmente alla istituzione di un «governo misto» fondato sul potere assoluto del sovrano coadiuvato da un ceto di «ottimati», detentore delle cariche più importanti dello stato, sebbene i consiglieri di Alessandro si rendessero conto che proprio fra gli «ottimati» si annidava l'opposizione antimedicea. Perciò essi si accinsero a creare uno stato nel quale sotto una fallace forma di libertà Alessandro fosse il padrone assoluto e governasse a suo libito.

Seguendo questo indirizzo furono nominati fautori di Casa Medici nel Consiglio dei Duecento, nel Senato dei Quarantotto, nel Magistrato del Luogotenente e Consiglieri che sostituirono gli organi politici della Repubblica, e fu legittimato per legge il potere del principe di rimpiazzare a suo piacimento i membri assenti in questi e negli altri organi collegiali delle magistrature che oggi si direbbero «amministrative» e il potere di attuare tutte le riforme ritenute necessarie per creare una struttura accentrata della quale egli fosse il padrone assoluto.

In questo sistema fu istituita senza alcun provvedimento formale, seguendo il suggerimento di Francesco Vettori, la Pratica Segreta, un organo consultivo del quale in un primo tempo erano chiamati a far parte volta a volta coloro che il principe stimava potessero aiutarlo nella decisione degli affari più importanti. La Pratica Segreta sorse come un consiglio che, su commissione del principe, esaminava, oltre che le questioni di politica interna più importanti, anche le suppliche o «memoriali» di maggior rilievo presentate al principe dai sudditi, dalle magistrature o da altri enti pubblici e privati del Ducato ed esprimeva il suo

parere che in generale serviva di base al rescritto sovrano. Questo organo, la cui composizione fu in principio variabile iniziò a funzionare in sordina. I documenti più antichi conservati nel suo archivio risalgono al 1545 mentre i verbali delle sedute rimontano al 1550.

Non essendo questo consiglio regolato da norme ben determinate e dipendendo dalla sola volontà del principe, non è possibile nemmeno conoscere i nomi dei componenti che partecipavano alle sedute dedicate alla trattazione e alla decisione delle singole pratiche. Infatti questo consiglio doveva esprimere il suo parere su ogni questione che gli era sottoposta da Cosimo I il quale chiamava in via informale a farne parte coloro che meglio credeva; perciò il numero dei partecipanti alle sedute non era sempre uguale, sebbene col tempo alcuni membri fossero diventati stabili. Ne faceva parte infatti, oltre al Polverini che aveva anche la carica di Fiscale, Lelio Torelli, come primo auditore addetto alle suppliche. In una nota di mano di Cosimo I, in calce a un memoriale di Francesco Inghirami, provveditore delle Decime, si legge: «che questa informatione si metta inanzi per il Polverino alli del Consiglio Lapo e Cristofano[35] e vi sia ancora Polverino e, esaminata, il Polverino ci dia ragguaglio del pensier loro».[36]

Questa situazione alquanto fluida durò almeno un decennio, poi la Pratica Segreta vide accresciute e meglio definite le sue competenze,[37] più che con provvedimenti speciali, attraverso i rescritti sovrani, i quali,

[35] Forse Lapo del Tovaglia, uno degli Otto di Pratica dal 25 marzo al 24 settembre 1548 e Cristofano Marzi Medici. Forse Cristofano Marzi Medici.

[36] ASFi, *Pratica Segreta* 1, c. 2.

[37] Di questo consiglio, formato insieme da membri del Consiglio Segreto e da personaggi che godevano della fiducia di Cosimo I, particolarmente competenti nei problemi da trattare si veda la storia in A. Anzilotti, *La costituzione interna dello Stato Fiorentino sotto il duca Cosimo I dei Medici*, Firenze, Francesco Lumachi editore 1910, pp. 167 e sgg. Egli però non va oltre la fine del sec. XVI mentre la Pratica Segreta di Firenze continuò la sua attività fino alla sua soppressione attuata da Pietro Leopoldo con editto del 16 aprile 1784. Ne fece una storia anche Giulio Rucellai nella relazione citata a Francesco Stefano di Lorena, relazione informata e minuta con osservazioni calzanti ed acute sottolineandone la decadenza e, data l'evoluzione dei tempi, proponendone oltre venti anni prima l'abolizione. Cfr. ASFi, *Reggenza lorenese* 852, n. int. 7.

anche se riguardavano singoli casi, creavano il precedente perché essa continuasse ad ingerirsi nella medesima materia.

In realtà col passare del tempo questo organo veniva ad assumere sempre più spiccatamente il carattere di un consiglio preposto ad esprimere il proprio parere sulle suppliche e sui memoriali che rivestivano particolare importanza, oltre che sulle leggi generali che Cosimo I le sottoponeva.

Si prospettò così la necessità di regolare meglio le modalità e la frequenza delle sue sedute e di stabilirne la sede. A questo provvide un motuproprio emanato il 31 marzo 1556.[38]

[38] ASFi, *Magistrato Supremo* 4309, c. 105. Un sunto del testo si trova in ASFi, *Pratica Segreta* 98, c. 90r: «Havendo l'Ill.mo et Ecc.mo Signore il signor Duca di Fiorenza N. S. per lunga experientia conosciuto il commodo et pubblica utilità che del continuo risulta al suo felicissimo stato mediante il Consiglio et pratica secreta […], dove intervengono eccellentissimi doctori et cittadini di prudentia et di optime qualità ornati, et volendo per buono et giusto reggimento delli suoi sudditi non solamente mantenere, ma ancora ampliare quelli ordini et magistrati che risguardano la conservatione della iustitia et il commodo universale del prefato suo dominio, perciò sua Eccellenza Illustrissima insieme con li suoi magnifici Consiglieri ha provisto, deliberato et ordinato che per virtù del presente decreto il prenarrato Consiglio et Pratica secreta sia tenuto et debba congregarsi nel palazzo ducale dove risiede Sua Eccellenza Illustrissima duoi dì della settimana et quel più fusse necessario all'hore debite et consuete in quelle stanze et in quelli giorni che Sua Eccellenza Illustrissima dichiarerà.

Nelli quali giorni et luogo da dichiararsi come di sopra il Consiglio et pratica predetta sia tenuta et debba accettare et conoscere solamente quelle cause che da sua Eccellenza illustrissima gli haraànno commesse per suo rescritto, segnatura et speciale commessione et parimente le cause della città, contado, pendici, distretto et montagna di Pistoia, lae qual possa et debba conoscere in quel modo et forma et in quelli casi et come per vigore di una deliberatione ottenuta intra li prefati magnifici consiglieri questo presente giorno li è stato concesso, provisto et ordinato, la quale deliberatione, quanto all'effetto soprascritto, s'intenda in ogni sua parte inserta et expressa nel presente decreto.

Et ogn'altra causa, salve et excepte le prenarrate, come di sopra, il Consiglio et Pratica predetta debba al tutto recusare et non se ne intromettere, a fine che la sua autorità et offitio sia et apparisca distinto et non si confonda con li altri magistrati.

Et similmente il predetto Consiglio et Pratica secreta sia tenuto et debba sigillare et fare sigillare tutte le sue lettere, decreti, partiti et altri scritti che havessino bisognio di obsignatione con quel sigillo proprio che da sua Eccellenza Illustrissima gli sarà particularmente ordinato. Et quelli partiti et decreti dove fusse necessario lo scru-

La prima riunione della Pratica Segreta dopo la sua pubblicazione avvenne

> nel palazzo ducale, nella stanza deli Otto di Pratica» l'8 aprile successivo. In essa fu letto il testo del decreto e fu stabilito che «le tornate ordinarie saranno il mercoledì et giovedì mattina a hore debite et consuete.[39]

Poco dopo, conquistata Siena, Cosimo I affidava alla Pratica Segreta il compito di riferire su di una controversia riguardante quello stato.

Infatti nell'aprile 1556 chiese a questo organo

> che consultasse et referisse l'opinione sua di quel che li paresse da prevedere generalmente circa li senesi che vengano qua dinanzi alli suoi magnifici Consiglieri a domandare i crediti loro contro li subditi […] così della città come del Dominio.[40]

Da allora la Pratica Segreta continuò ad essere interpellata in affari di quello stato.

Anche l'intervento nelle sedute del depositario generale e del fiscale, carica quest'ultima che dopo la morte di Iacopo Polverini non fu

tinio intra li deputati del Consiglio et pratica secreta s'intendino et sieno vinti legittimamente et obtenuti che per li duoi terzi dei congregati s'approveranno et s'intenda essere il numero legittimo et sufficiente ogni volta che li duoi terzi d'essi si truoveranno presenti et nella udienza adunati, et duri l'offitio loro et di ciascuno di loro a beneplacito di sua Eccellenza Illustrissima che la sua autorità et offitio sia et apparisca distinto et non si confonda con li altri magistrati.

Et similmente il predetto Consiglio et pratica secreta sia tenuto et debba sigillare et fare sigillare tutte le sue lettere, decreti, partiti et altri scritti che havessino bisognio di obsignatione con quel sigillo proprio che da sua Eccellenza Illustrissima gli sarà particularmente ordinato. Et quelli partiti et decreti dove fusse necessario lo scrutinio intra li deputati del Consiglio et pratica secreta s'intendino et sieno vinti legittimamente et obtenuti che per li duoi terzi dei congregati s'approveranno et s'intenda essere il numero legittimo et sufficiente ogni volta che li duoi terzi d'essi si truoveranno presenti et nella udienza adunati, et duri l'offitio loro et di ciascuno di loro a beneplacito di sua Eccellenza Illustrissima».

[39] ASFi, *Pratica Segreta* 98, c. 90v.

[40] ASFi, *Pratica Segreta* 2, n. 34.

più abbinata a quella di segretario della Pratica, fu stabilito per rescritto del novembre 1556. Infatti a seguito di una supplica di alcuni abitanti del vicariato di Lari in materia di imposte Francesco Vinta, segretario, faceva rilevare a Cosimo I l'estrema utilità della presenza di questi due alti funzionari tenendo anche conto dell'«exemplo di Milano, dove interviene il thesauriere generale». Egli sosteneva che il loro intervento era necessario date

> le qualità delle cause, che *ut plurimum* risguardano decime, arbitrio, tasse, impositioni, liberationi, compartimenti et salarii et altri simili, che sono il nervo della Camera et del suo stato.

Nelle «Dichiarationi d'abusi et corretioni d'errori sopra le cose della Dogana di Pisa» del 10 luglio 1556 alla Pratica Segreta fu data la facoltà di stabilire le pene «così pecuniarie come afflittive» non previste dalle norme vigenti in quell'ufficio per le infrazioni ed abusi degli impiegati della dogana di Pisa.[41]

Nel giugno del 1557 in seguito alla supplica di alcuni contribuenti del comune di San Leolino, i quali avevano reclamato contro una disposizione in materia di imposte dei nuovi statuti di quella comunità, approvati nel maggio precedente, esprimendo il suo parere sul reclamo, il fiscale Jacopo Polverini proponeva di investire della questione la Pratica Segreta «essendo questa d'importantia et che porta seco esempio».[42]

A sua volta il segretario Francesco Vinta, scrivendo a Cosimo I, sottolineava l'opportunità che ad approvare i nuovi statuti fosse la Pratica Segreta. Egli non pensava che coloro ai quali era affidato questo compito (due membri degli Otto di pratica e due dei Procuratori di Palazzo) fossero in possesso di cognizioni ed esperienza sufficienti ad espletarlo. Quando si proponesse l'approvazione di statuti nuovi, scriveva,

> fusse bene non si approvassino se non per la […] Pratica secreta, dove si haveranno tutte le considerationi et non si conchiuder se

[41] Cfr. Cantini, *Legislazione*, III, pp. 82 e sgg. la parte che riguarda la Pratica è a p. 91.

[42] ASFi, *Pratica Segreta* 4, n. 25, giugno 1557.

> prima vostra Excellentia illustrissima non haverà del tutto particulare notitia et vi porrà la sua mano. Atteso che li cittadini, chi per un conto et chi per un altro et tutti per essere non tanto diligenti nelle cose publice quanto bisognerebbe, non adverteno così ad ogni cosa et volentieri si spediscano et questo è stato da me altra volta considerato et m'è parso con questa occasione darne notitia all'Excellentia vostra illustrissima per debito di mio uffizio […].

Cosimo I rescriveva: «Ci piace che li nuovi statuti vadin per l'aprobatione alla Pratica, ma s'intendin ancor nuovi quelli che sott'un statuto sia aggiunto parole che l'alterino, però vien a esser nuovo. E tanto si facci».[43] Con ciò non solo accoglieva la proposta del Vinta, ma la migliorava, stabilendo che si dovessero considerare nuovi gli statuti cui fossero apportate le benché minime variazioni.

Per quanto poi riguardava l'«abilitazione alla professione di procuratore causidico alla corte del palagio del Podestà et avanti agli altri magistrati della città non intendendo della corte dell'Arcivescovado e della Mercantia»,[44] due dei componenti la Pratica Segreta insieme al proconsolo, ai consoli dell'Arte dei giudici e notai e a uno dei «dottori dei Conservatori dell'archivio», furono chiamati a far parte di una commissione che doveva esaminare i candidati.

Ed ancora il 15 dicembre 1570 una provvisione sulla approvazione dei notai «per essercitare offitii con li commissarii et capitani, vicarii e potestà dello stato per quindici cavalieri notari et offitiali» disponeva che il loro scrutinio dovesse farsi ogni anno nel mese di febbraio

> nel magistrato delli molto magnifici e clarissimi signori Luogotenente e Consiglieri con intervento del proconsole, con due delli suoi consoli, dovendone essere almeno un dottore, di tre della magnifica Pratica secreta, con altrettanti dei Nove Conservadori et

[43] ASFi, *Pratica Segreta*, n.

[44] Cantini, *Legislazione*, VII, p. 186. «Provvisioni concernenti il modo dell'imborsatione dei notari deputati nell'esamine, la qualità dei procuratori che possino esercitare al pallagio del Podestà et avanti al Magistrato dei signori consiglieri e della residenza degli auditori di Ruota». 10 febbraio 1570.

> altrettanti del medesimo numero dei Conservadori di legge. E di tutti quei dottori e notai che anderanno a partito se ne devino ottenere tanti per li due terzi delle fave nere […] quanti sieno di bisogno per l'offitii di tutto lo stato […] e di più XV dottori e XXX notari da vantaggio […].[45]

Altro rescritto che diede alla Pratica Segreta una funzione fra le più importanti che essa abbia esercitato fu quello che le affidò le mansioni di giudice nei conflitti di competenza fra i magistrati. Anche in questo caso il provvedimento generale fu preso in occasione di un caso particolare. Infatti al magistrato dei Nove conservatori della giurisdizione e del dominio fiorentino era stato chiesto nel novembre 1582 di decidere su una controversia per la mancata osservanza da parte del comune di Firenze delle norme che prescrivevano alle comunità di porre all'incanto la distribuzione del sale. Queste norme erano state violate dal comune di Firenzuola e la questione era stata in precedenza era già stata decisa dai Maestri del sale, i Nove inviarono al granduca Francesco I un memoriale per chiedergli se dovessero decidere su tale questione loro o i maestri del sale. Tenendo anche presente che le «Ordinazioni» del 1532 avevano investito gli Otto di pratica della decisione sui conflitti di giurisdizione e che questa magistratura era stata soppressa nel 1560 insieme con i Cinque conservatori del contado, i Nove chiedevano al granduca chi dovesse occuparsi di problemi di questo tipo. Francesco I in calce al memoriale inviatogli dai Nove rescrisse:

> Sua Altezza non intende che li Nove, nè altri magistrati si usurpino la iurisditione l'uno dell'altro. Però quando nasce differenza alcuna tra loro et altri magistrati vadano alla Pratica. La qual Pratica, citato l'uno et l'altro, vegga et decida a chi tocca la causa acciò l'avidità dei ministri non sia causa di volersi usurpare la iurisditione l'uno dell'altro, terminandola sommariamente, vista la verità del fatto, senza accettare procuratori et avocati che le difendino o le voglino tirare in lunga et in lite per gare o guadagni.[46]

[45] Cantini, *Legislazione*, VII, pp. 266-67.
[46] ASFi, *Pratica Segreta* 12, n. 3. Rescritto del 16 novembre 1582.

L'ultimo provvedimento importante per la Pratica Segreta, emanato da Francesco I fu la legge del 4 gennaio 1583 che le affidò la nomina dei notai. Essa stabiliva che:

> tutti quelli i quali per l'avvenire si vorranno crear notai per volersi esercitare in offizii o matricolare nelli stati di S.A.S. e che di presente non sieno già matricolati, si habbino a presentare avanti la magnifica Pratica segreta domandando di essere ammessi all'offizio del notariato, et i quali cosi presentati se per età, qual non sia minore di anni venti compiti, e per costumi saranno reputati abili, sieno esaminati particolarmente da quelli iurisconsulti che riseggano in detto magistrato e, trovati idonei e sufficienti si creino publici notai con autorità di S.A.S. per potere esercitare detto offizio publico.[47]

La legge prescriveva anche che i nuovi notai prestassero giuramento davanti alla Pratica Segreta la quale stabilì un regolamento per la loro nomina. Deliberò pertanto che i candidati

> dovessino prima essere esaminati al Proconsolo secondo il solito et che il Proconsolo poi, vista l'intelligenza del petitore, et così li esaminatori, referissino alla magnifica pratica quello pareva in scritto sigillato con mandare il partito delle fave che quel tale haveva haute in favore o contro.

Ordinò inoltre al

> cancelliere dei Conservadori dell'Archivio che al solito esaminassi quelli che domandano essere creati notarii, mandando come di sopra in scrittis alla magnifica Pratica l'opinione sua con lo scritto proprio del domandante per vedere et la latinità di esso et il carattere del bene o male scrivere etc.[48]

Dopo questi esami preliminari il candidato era sottoposto a quello della Pratica.

[47] Cantini, *Legislazione*, X, p. 224.
[48] ASFi, *Pratica Segreta* 101, «Giornale», seduta del 10 febbraio 1583.

A dire il vero dal testo del decreto da essa emanato il 10 febbraio 1583[49] non risulta chiaramente l'esistenza di quest'ultima prova, prescritta dalla legge del 4 gennaio 1583. Ma che essa ci fosse si arguisce dalle deliberazioni che respingono i candidati i quali non la avevano superata. Infatti nella seduta del 18 gennaio 1584

> si propose la domanda di ser Francesco di Giovan Maria Canoni da Marradi di essere creato notaio. Li disse doppo haverlo esaminato che studiasse sei mesi et poi tornasse. Così rispose a ser Piero di Giovanni Saccenti di Cerreto Guidi.[50]

Nel decreto si disponeva che solo dopo aver superato questa trafila si poteva prestare giuramento ed essere immatricolato come notaio.

Queste disposizioni fecero della Pratica Segreta quasi una magistratura ordinaria che però continuò a dare il suo parere sulle suppliche e i memoriali che le inviava il Granduca e sulle leggi generali che questi sottoponeva al suo esame.

La Pratica Segreta fu inoltre nel 1556 incaricata degli affari di Pistoia e della sua Montagna.

Questo compito, che le dava, come si vedrà, il controllo su tutti gli affari giudiziari ed amministrativi di quel comprensorio, spettava in passato in parte alla Signoria, in parte agli Otto di Pratica. Le «Ordinazioni» lo passarono al duca ed ai Consiglieri, che, come eredi delle funzioni della Signoria, ebbero anche la supervisione sugli affari di Volterra, Arezzo, San Gimignano e Colle.[51]

Inoltre il 6 giugno 1537 il Magistrato dei consiglieri insieme ai Dodici buoni uomini, ai Dodici procuratori di Palazzo e agli Otto di guardia e balìa, «ai quali secondo gl'ordini si aspetta far ogni provedimento quando serve di bisogno per le cose di quella città di Pistoia et suo contado et Montagna» avevano

[49] ASFi, *Pratica Segreta* 12, n. 4.
[50] ASFi, *Pratica Segreta* 101, seduta del 18 gennaio 1574.
[51] Cfr. le «*Ordinazioni*», art. 25. In Cantini, *Legislazione*, I, p. 14.

> data et concessa pienissima auctorità allo illustrissimo signor Cosimo et suoi magnifici consiglieri di fermare et stabilire tutte quelle cose circha ai predecti casi di Pistoia et suo Contado et Montagna che parranno loro in questi frangenti essere di bisogno o expedienti o necessarie per bene, utile e pace di decti luoghi.[52]

Il 21 agosto 1538 dai Collegi, dai Dodici procuratori di Palazzo e dagli Otto di guardia in seduta comune fu approvata una provvisione «super reformationem civitatis Pistoni, Montaneae ac Comitatus, in qua inter alia data fuit auctoritas illustrissimo duci et eius magnifici Consiliariis creandi et eligendi quatuor […] cives» che furono Matteo Niccolini, Francesco Guicciardini, Matteo Strozzi e Ottaviano dei Medici «ad providendum et consulendum rebus civitatis Pistoni, Montaneae ac Comitatus». Questi commissari dovevano durare in carica un mese e potevano risiedere in Firenze. Essi però vennero riconfermati più volte.[53]

Dai registri delle deliberazioni dei commissari appare che essi sostituirono per tre anni la comunità di Pistoia nella riscossione e nell'amministrazione delle entrate e avevano anche le mansioni di giudici di prima istanza e di appello nelle cause civili. Erano anche giudici nelle cause criminali con potere di emanare sentenze capitali e avevano la podestà di concedere salvacondotti ed amnistie.

Essi avevano, come si vede, pieni poteri, giustificati, fra l'altro, dagli eccessi dovuti alle discordie intestine che dividevano le popolazioni del pistoiese in due fazioni capeggiate dai Panciatichi e dai Cancellieri. Questi poteri nel 1556 furono affidati alla Pratica Segreta con alcune modifiche.

Per esse infatti tutte le cause civili e miste di qualsiasi valore e importanza non dovevano più essere trattate, sia in prima istanza, sia in appello, davanti alla Pratica Segreta, come avveniva al tempo dei Commissari, ma davanti ai giudici ordinari secondo quanto stabilivano «gli

[52] Di questa deliberazione sui poteri dei commissari presa dai Collegi, dai Dodici procuratori e dagli Otto di guardia non è stato possibile ritrovare il testo. Se ne riproducono brani riportati con la citazione della fonte in atti presi da documenti e memorie sparse, spesso anonime.

[53] ASFi, *Magistrato Supremo* 4, registro di deliberazioni, c. 91v.

ordini della città di Pistoia, Contado e Montagna» e si proibiva alla Pratica di accettarle

> salvo et ecceptuate le cause delle appellationi che s'interponessino ad instantia della Parte o del Fisco e Camera ducale dalle sententie et pronumptie sopra le pretensioni di pace o tregue rotte. Le quale appellationi s'intendino e siano devolute al Consiglio et pratica predetta et per essa si conoschino in quel modo et forma come si conoscevano per li prefati quattro commissarii.

Quanto alla giustizia criminale, si ristabiliva la giurisdizione del commissario ducale e del capitano della Montagna, i quali dovevano giudicare

> secondo che per li capitoli, statuti ordini et legge della città e Montagna predetta che hoggi vegliano et sono in observantia ne è ordinato,

e si proibiva di interporre appello alla Pratica segreta. Erano eccettuati alcuni reati come

> homicidii, ferite et percosse gravi et notabili […] violationi di donne, expilationi et latrocinii di cose publiche et attenenti a comunità, università o luoghi pii, sacrilegii, forza et insulti che fussin facti alla corte, offitiali et executori, violentie et assassinamenti di strada et altri simili atroci delicti. Per li quali casi non solo si possa appellare et ricorrere al Consiglio et pratica segreta, ma etiam ella possa et debba tirare tali cause al suo tribunale, conoscerle et terminarle et severamente castigare e delinquenti ad ogni suo arbitrio e secondo che sino a qui n'è stato osservato.

Unica eccezione a questa disposizione era fatta per le cause affidate alla Pratica con rescritto dal principe con la clausola «non di meno» e per quelle che già pendevano davanti ai commissari. Nel decreto si stabiliva inoltre che la Pratica Segreta avrebbe dovuto avere nell'amministrazione delle «cose et luoghi pii della città di Pistoia» gli stessi poteri dei quattro commissari, eccetto la giurisdizione sulle «lite ordinarie le quali s'intendino et sieno reservate et si giudichino secondo gli ordini et come di sopra s'è detto delle altre cause civili».

Lo stesso si dica per quanto riguardava «l'entrate e rendite del commune di Pistoia et altre entrate et proventi del suo Contado, Pendici, Distretto et Montagna».[54]

Dai verbali della Pratica Segreta risulta che per particolari questioni venivano chiamati esperti che non facevano parte di questo consiglio. Ad esempio quando si trattò di abolire la Zecca di Siena furono convocati nella seduta del 17 novembre 1557 per esprimere il loro parere

> l'infrascritti cittadini et mercanti secondo il rescritto di Ecccellensa Sua Illustrissima i quali furono: Giuliano Capponi, Federigo Ricci, Simone Conti, Bartolomeo Carnesecchi, Carlo Acciaiuoli, Lodovico Ridolfi, Messer Marco deli Asini, uno dei maestri di Zecca Giovanni Dini.

Ma già dal 1561 affioravano i problemi che poi sarebbero ingigantiti nel XVII secolo e nella prima metà del secolo successivo, problemi dovuti agli abusi che si erano commessi proprio in materia delle suppliche e dell'emanazione dei rescritti di grazia e di giustizia, espressione piena delle prerogative della sovranità. Gli abusi si dovevano proprio alla classe forense che cercava di fare del singolo rescritto, valido solo per un caso, un precedente per difendere gli interessi dei propri patrocinati. Se ne lamentava proprio Cosimo I scrivendone a Francesco Vinta, segretario della Pratica Segreta per raccomandagli di fare una legge che ovviasse a questi inconvenienti, lamentando che dei suoi rescritti se ne facessero leggi producendo grandi abusi e disordini.

Coloro che si comportavano in tal modo, scriveva, «perverton la justitia e crocifiggon li poveri» e occorreva fare in modo che i rescritti

> non si possin allegare, nè usare e vaglino più che quella volta tanto e dove sien le leggi che parlin di tal materia, sien di nessun valore, ma, trovandosi a osservare, abbino a passare per il medesimo stile delle altre leggi […] non s'intendendo che un magistrato per un partito o lettera possa far legge, ma solo quelle che escon dai Consiglieri precedenti prima li nostri rescritti.

[54] Il testo della provvisione è in ASFi, *Pratica di Pistoia* 7, cc. 1 e sgg.

La legge voluta da Cosimo I passò nel Consiglio dei quarantotto il 29 luglio 1561.[55]

All'inizio, a modo di proemio, è scritto:

> Advertendo l'Illustriss. et Eccell. Sig. il Signor Duca di Fiorenza et Siena alli molti abusi et ingiusti iudicii, che spesse volte nascono dalla malitia o inavvertenza degli Assessori, cancellieri et ministri dei suoi Magistrati et Rettori che, interpretando sinistramente li suoi rescritti et storcendo le parole et il senso, contro la sua intentione, destruggendo le leggi et ordini pubblici pervertono la giustizia et affliggono i poveri et proponendo a Sua Eccellenza tal hora un caso particolare ardiscono con la risposta d'una sola parola et del suo placito farne legge et uso et valersene per decisione di tutti gli altri casi, cosa iniqua et al tutto contraria alla mente di Sua Eccellenza et alla dispositione di ragione […].

Nella legge si stabiliva che i rescritti del Duca e le lettere e decreti dei suoi magistrati

> che saranno conformi o non contrarii alle leggi et ordini predetti non si possino allegare, attendere nè usare se non per quella volta tanto et iusta le medesime persone, né si possino proporre o allegare per decisione delli altri casi quantunque simili.

Si proibiva alle magistrature e ai giudici di ricevere o di intentare alcun processo non solo in seguito alle domande, lettere, memoriali e suppliche dei privati, ma anche alle lettere e decreti dei suoi Magistrati che fossero «contrarii alle leggi, statuti e ordini o consuetudine della sua Città, Contado et Dominio fiorentino» eccetto che per i rescritti nei quali era usata espressamente la formula: «*Non ostante le leggi, statuti, o Consuetudine*». Non era data alcuna disposizione per i processi già in corso, né stabilita alcuna sanatoria da applicarsi a questi ultimi, per cui vivo fu l'allarme suscitato tra i giudici e gli avvocati dalla pubblicazione

[55] Porta questo titolo in un esemplare stampato in Firenze il 29 luglio 1561 dai Marescotti la «Legge sopra la interpretatione et vigore dei rescritti di S. E. Illustriss. et delle lettere et decreti dei suoi magistrati».

di questa legge scritta, a dir vero, con eccessiva fretta e senza prevederne le conseguenze.

Così, mosso anche da qualche dubbio sulla sua attuabilità, il 7 ottobre dello stesso 1561 Cosimo I nel Magistrato dei Consiglieri emanò una dichiarazione «sopra l'interpretazione et vigore de rescritti […] et decreti de sua magistrati», dando delle norme per la interpretazione ed esecuzione della legge del 29 luglio precedente.

In essa egli specificava innanzi tutto che questa legge non era applicabile ai rescritti di grazia «fatti motuproprio o alle preci di qualsivoglia persona, collegio o università, […] ma al tutto esclusi et reservati intra le gratie che dalla sua liberalità procedono». La medesima non si doveva applicare ai rescritti ad *lites et causas* già iniziati prima della pubblicazione e portati a termine dopo, se avessero avuto esecuzione in parte o in tutto. Essi dovevano seguire il solito itinerario e portati a termine col vecchio sistema. La nuova legge era applicabile anche ai rescritti iniziati prima della promulgazione «se già non ne fusse seguita evidente et enorme lesione alcuna delle parti o danno al Fisco».

Lo stesso si dica per i «decreti, sententie et deliberationi fatte da sua magistrati, giudici o rettori innanzi alla predetta legge che fussino eseguiti o passati in cosa giudicata».[56]

In queste leggi, come anche in altre, Cosimo I fa sentire la sua volontà quasi brutale di affermare la propria onnipotenza, quasi *legibus soluta*, naturalmente, come in realtà lo era, a vantaggio dei poveri. Ma era proprio questo il ceto che in fondo risentiva dei rigori delle leggi, mentre i potenti riuscivano a sfuggirlo.

Come si è visto, le riforme di Cosimo I furono intese a creare una monarchia assoluta in un quadro severo di giustizia uguale per tutti e furono perseguite costantemente anche dai suoi successori, ma spesso proprio in strutture così fatte nascono i fermenti che ne produssero la decadenza e la rovina gradualmente crearono le strutture del principato assoluto mediceo. Perciò la stessa Pratica Segreta che aveva dato un con-

[56] Il 1 novembre 1561 Cosimo I emise una «Dichiarazione sopra la legge dei rescritti» emessi fino a quel giorno in materia giudiziaria che portava delle attenuazioni alla medesima. Cfr. Cantini. *Legislazione*, IV, pp. 213 e sgg.

tributo fondamentale alla sua costruzione, come si è visto precedentemente, decadde e non fu più in grado di sorreggere i Granduchi medicei non essendo più in grado di esercitare quella funzione per cui era stata creata.

Tanto che nel 1575 Francesco Torelli, figlio di Lelio e auditore delle Bande granducali, scriveva a Francesco I per ottenere un processo sommario, cioè «sine strepitu et figura iudicii», come si diceva allora.[57] Essa fu sostituita nel giugno 1600 dalla Consulta che avocò a sé, in fatto di suppliche le materie giudiziarie e poi divenne un tribunale anche essa con competenze vastissime anche in materie che riguardavano la pubblica amministrazione. E gli inconvenienti continuarono ancora anche per la Consulta, istituita da Ferdinando I, anche essa senza alcun provvedimento formale, nel giugno del 1600, fino alla caduta della dinastia medicea perché la nequizia degli uomini fu più forte della volontà dei sovrani. Questo nuovo consiglio menomò il potere della Pratica Segreta che decadde senza rimedio perché in breve le fu sottratta la competenza nel settore giudiziario. Ma nemmeno la Consulta fu esente dal creare al potere ducale ulteriori problemi e complicazioni che ne provocarono l'abolizione.

[57] Per questo e per i problemi che ostacolavano il rapido disbrigo e la correttezza dei rescritti anche durante il periodo della Consulta cfr. G. Pansini, *Le cause delegate civili nel sistema giudiziario del principato mediceo*, in *Grandi tribunali e Rote nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Sbriccoli – A. Bettoni, Milano, Giuffrè, 1993, pp. 603-41.

Emilio Pasquini

TESSERE PER LA STORIA DELLA *DISPUTATIO AQUAE ET VINI*

Anni fa, mi si presentò l'occasione di studiare un argomento del genere: era un convegno per pochi iniziati dove tenni una relazione, proprio su questo tema, presentandone i testi essenziali; ma non riuscii per molti motivi – primo fra tutti la complessità di una tradizione multipla – a estrarne il relativo contributo per gli Atti, che difatti uscirono senza il mio nome.[1] Ne restò solo un'esile traccia all'interno del capitolo dedicato alla poesia giullaresca delle origini nella *Storia della Letteratura italiana* Laterza,[2] dove mi limitavo ad antologizzare un breve passo della redazione più antica, di area lombarda.

Oggi, però, volendo offrire qualcosa di più lieve alla *Festschrift* in onore del collega ed amico Roberto Cardini, vorrei prendere le mosse da pagine memorabili di Giosuè Carducci (1876) sulle rime ritrovate nei Memoriali dell'Archivio di Stato di Bologna, là dove egli rammenta[3] la *Disputatio Aquae et Vini* del milanese Giovan Francesco de' Cignardi, fiorito intorno al 1430, il cui principio fu pubblicato dal Quadrio:

Venuto m'è in talento di trovare
d'uno servente vi voglio contare.
Per cortesia debiatemi ascoltare:
io ve 'l dirazo.
e in presente, de tutto 'l meo corano;
ché del trovare eo ne son pro' e sazo.

Va detto tuttavia che il testo noto a Carducci e a Quadrio non risulta attendibile neppure se riletto con l'aiuto dell'edizione che ne procurò

[1] *Patronage and Public in the Trecento* (St. Lambrecht Symposium, Styria, 16-19 luglio 1984), Firenze, Olschki, 1986.

[2] *La poesia popolare e giullaresca*, LIL 3, Bari, Laterza, 1971, § 112.

[3] Nell'Ed. Naz., vol. VIII, p. 330.

Pio Rajna,[4] migliorabile anch'essa per più aspetti. Ma soprattutto esso deve essere proiettato e valutato sullo sfondo della vicenda letteraria del contrasto fra l'acqua e il vino in area italiana, dopo la serie dei precedenti mediolatini e volgari nella Romania:[5] dove, in un gioco complesso fra topica e innovazione, la tonalità è prevalentemente giullaresca, ma il pubblico spesso sfuggente; dunque la committenza resta soltanto implicita. Superfluo, almeno in questa sede, ritessere la storia del genere 'contrasto' (o *conflictus* o *disputatio*), per quando affidata a una bibliografia ormai bisognosa di aggiornamenti.[6]

Ciò detto, fin dagli esordi, il nostro contrasto si colloca piuttosto sulla linea del Bonvesin autore di *débats* fra la rosa e la viola o fra la mosca e la formica che sulla linea 'escatologica' dello Iacopone del conflitto fra anima e corpo, Vergine e diavolo; non solo, ma esso rientra nella tendenza bonvesisiana «ambrosianamente pia e borghese»[7] piuttosto che in quella filo-goliardica cui rimonta l'Anonimo lombardo che volle polemizzare con Bonvesin preferendo alla viola la rosa.[8] Di fatto, a partire dalle origini volgari del tema, il contrasto è risolto, in chiave 'umile' o popolaresca, con la vittoria dell'acqua sul vino, ma poi anche col compromesso finale delle nozze del vino con l'acqua: come sarà,

[4] *Contrasto dell'Acqua e del Vino*, per nozze D'Ancona-Orvieto, Firenze, Stabilimento tipografico fiorentino, 1897.

[5] Cfr. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano […]*, Torino, Loescher, 1891, I, pp. 560-61; R. Menéndez Pidal, *Razon de amor en los denuestos del agua y el vino*, «Revue hispanique», 13 (1911), p. 44; I. Holly Hanford, *The medieval debite between wine and water*, «P.M.L.A.», XXVIII, 3, **pp. 00**; A. Bömer, *Neue Ausgabe eines Vagantenliedes über den Rangstreit zwischen Wein und Wasser*, «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte», n. s., 1-2 (**anno**), p. 123.

[6] Cfr. F. Novati, *Carmina Medii Aevi*, Firenze, Libreria Dante, 1883, pp. 51-66; E. Levi, *Il martirio del buon vino. Aneddoto tradizionale raccolto in cinque sonetti del secolo XIV*, Pavia, tip. Fusi, 1907; da ultimo, M. Corti, *Il genere «disputatio» e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva*, «Strumenti critici», 21-22 (1973), pp. 157-85, poi in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 259-88 e F. Bruni, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e delle cultura. Testi e documenti*, Torino, Utet, 1984, pp. 324-25.

[7] Secondo la bella locuzione di G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 670.

[8] Corti, *Il genere «disputatio»*, p. 277.

quasi ai giorni nostri, con la cabaletta di Trilussa per l'Idrolitina del cavalier Gazzoni.[9] Siamo dunque in un ambito culturale opposto a quello degli antichi ritmi goliardici, tutti favorevoli al primato del vino; per non dire a quella ideologia nobiliare che anteponeva la rosa alla viola suscitando la reazione di Bonvesin.[10]

Veniamo al testo più antico, di area lombarda, conservatoci nelle forme del *sermontesius caudatus* (Antonio da Tempo) nell'Ambrosiano N sup. 95 alle cc. 219r-220v, col titolo *Incipit desputatio Aque et Vini*. Eseguita intorno al 1430, la redazione ambrosiana (*A*) conserva però chiare tracce di una sua matrice trecentesca. Ne sia prova almeno la *subscriptio* finale: «MCCCLVJ die […] aprillis dominus Galeaz Vicecomes fecit exercitum et ivit super Papiam». Se dunque l'esemplare di *A* deve collocarsi nei primi decenni del Trecento, non c'è dubbio che esso rispecchi una situazione giullaresca assai più arcaica da ogni punto di vista, specie linguistico e metrico,[11] ma più generalmente culturale. Si

[9] Il testo, un vertice del linguaggio pubblicitario (per antica tradizione attribuito al poeta romanesco), suona così: «Disse un dì l'oste al vino: / – Tu mi diventi vecchio! / Ti voglio maritare / con l'acqua del mio secchio –. / Rispose il vino all'oste: – Fa le pubblicazioni, / sposo l'Idrolitina / del cavalier Gazzoni! –». Ma non lo ritrovo nel *corpus* trilussiano di *Tutte le poesie*, a cura di C. Costa – L. Felici, Milano, Mondadori, 2004, dove pur figura (pp. 1371 ss.) la splendida serie di *Acqua e vino* (1944).

[10] B. Wiese, *Zum Streitgedichte zwischen Wein und Wasser*, in *Festschrift beim Einzug in das neue Gebäude der städtischen Oberrealschule zu Halle a. S.*, Halle, Niemeyer, 1908, **pp. 00-00**; ma è già sua la segnalazione nella «Zeitschrift für romanische Philologie», 31 (**anno**), p. 313.

[11] Si allude al fenomeno endemico dell'anisosillabismo, con escursioni che violano perfino la misura del quinario-adonio (più spesso ipometro che ipermetro), senza risparmiare ovviamente (in almeno il cinquanta per cento dei casi) il più difficile endecasillabo, più spesso protratto a una misura eccedente, quando non è slombatamene ritmato sulla quinta sillaba. Per l'Ambrosiano cfr. almeno Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari*, a cura di G. Contini, Roma, Società filologica romana, 1941, pp. IX-X, XV-XIX, XXXIII-XXXIV, XLVII-LIII; e in precedenza F. Novati, *Le serie alfabetiche proverbiali e gli alfabeti disposti nella letteratura italiana de' primi tre secoli*, «Giornale storico della letteratura italiana», 15 (1890), pp. 356-57 e 18 (1891), pp. 127-47; Id., *Di due poesie del secolo XIV su "la natura delle frutta"*, 18 (1891), pp. 336-54; L. Biadene, *Contrasto della rosa e della viola*, «Studi di filologia romanza», 7 (1899), pp. 99-131; per nozze Salvioni-Taveggia, Pisa, tip. Mariotti, 1892; per nozze Morpurgo-Franchetti, Livorno, tip. Belforte, 1895; Id., *Cortesie da tavola in latino e*

pensi ai moduli giullareschi dell'esordio (vv- 1-6), con la topica dell'inizio primaverile (vv. 7-8) e del *locus amoenus* (vv. 9-10), o alla deprecazione (v. 18) in nome di Dio e della Vergine:[12]

Venuto m'è in talente del trovare,
d'uno servente ve n(e) vollio cuntare;
per cortexia debiateme ascoltare:
eo vel dirazo 4
e in presente de tut(o) lo meo corazo,
che del trovare eyo ne sont(o) pro e sazo.
L'oltrere, como eyo zeva [un dì de mazo]
per un(o) camino, 8
sì me reguardà in uno sì bello e nobel zardino
in fra le roxe vermegie, a l'ombra soto un(o) pino
là vite tenzonar(e) l'aygua con lo vino
sì duramente. 12
E l'aygua sì parlà in primamente
al vino, e dixe: «Oy tu, malvaxio fradolente,

provenzale, nozze Cassin-D'Ancona, Pisa, tip. Margotti, 1893; Id., *Un miracolo della Madonna. La leggenda dello Sclavo Dalmasina*, «Propugnatore», n. s., 6 (1893), P. II, pp. 19-372; C.G. Mor, *Una poesia politica inedita del XIV secolo*, «Archivio Storico Lombardo», 50 (1923), pp. 3-4; E. Rho, *Testi in volgare lombardo del Trecento*, «Archivio Storico Lombardo», 64 (1923), pp. 67-118; C. Castiglioni, *Leggende agiografiche lombarde inedite*, «Convivium», 4 (1932), pp. 528-61.

[12] Riproponiamo con aggiustamenti il testo Rajna: fra parentesi tonde le vocali caduche. Fra parentesi quadre le integrazioni: quella al v. 7 è suggerita dall'esatta corrispondenza con le redazioni seriori (*a mio viazo* propone invece l'annotatore dell'opuscolo Rajna posseduto dall'Accademia della Crusca [Misc. 171/13], forse Flaminio Pellegrini, cui è rivolta la dedica autografa di Rajna). Scontato il ripristino della rima al v. 22; probabile l'integrazione al v. 23, mentre spetta a Rajna la correzione al v. 27, dove il ms. reca *al ne nego*. Quanto ai vv. 99-114 che seguono, a parte le vocali caduche di area lombarda (come in Bonvesin), l'integrazione al v. 112 si deve al confronto con *S* 204, il manufatto toscano che presenteremo qui appresso. Rinunciamo qui, in quanto di *A* non riproponiamo il testo completo, a un capillare commento linguistico. Altri esempi di analoghi manufatti in M. Braccini, *Una battaglia di salmi in un antico serventese inedito*, «Studi di filologia italiana», 23 (1965), pp. 173-89 e A. Stussi, *Un serventese contro i frati tra ricette mediche del secolo XIII*, «L'Italia dialettale», 30 (1967), 139-55.

per que fa' tu inivrià la zente
e dir(e) follia, 16
e falli trabucar(e) per mez(o) la via?
Ma eyo te improméto a deo e a santa Maria,
se fosse poestà, eyo te faria
bandezare!». 20
E lo vino comenzà a saltare
e dixe a l'aygua: «Taxe e no parla[re],
che ben te dev[er]isto vergonzare,
mata villana! 24
Za sa' tu ben che da bev(e) non e' sana
ni per ti l'omo se vana;
unde el ne negò un(o) de l'altra setemana
in un(o) fossato!». 28

E si veda anche la clausola di congedo da donne, donzelle e cavalieri, un pubblico dunque cortese che è l'implicito committente di un prodotto del genere, giullaresco nei modi, persino nello sberleffo finale con l'invito a tracannare in compagnia un buon bicchier di vino, ma insieme capace di trasmettere vivaci impressioni di vita quotidiana a un'udienza non poi davvero popolaresca:

[…] Respond(e) lo vin(o): «Tu e' dona de vallore!
Per Dio, te preg(o), se t'ho fagio ofensione,
con tego vollio fare fradelanza
e far(e) la paxe! ». 102
E l'aygua dixe: «Questo ben me plaxe,
de mesgiare con tego a far(e) la paxe:
eyo sont(o) bona, e tu sì e' bon e veraxe
e gaio e fino!». 106
Fagia è la paxe de l'aygua e de l(o) vino.
Oni omo n'avesse assé del vino,
dané da spend(e), levare al matutino
per le carere! 110
Va, servente, a spinà quel(lo) bon, dà bere
a tute done e donzelle [in biccere]
e a tuta l'altra zente e cavalere
de questo mondo! 114

Ma vediamo via via come si andò evolvendo il motivo attraverso i manufatti successivi, la cui autonomia, mentre non consente in alcun modo una ricomposizione di tipo lachmanniano,[13] lascia aperta la possibilità di almeno una saltuaria *emendatio* dei testi più antichi (e più guasti) sul fondamento dei più moderni, arrivati alla stagione degli incunaboli e delle prime stampe. Il secondo individuo della serie, *C*, è stato da me rintracciato[14] nel Colombino 5.3.25 (cc. 13v-15v) della Capitular di Sevilla, databile, per la sezione che ci interessa,[15] tra la fine del Trecento e i primi del Quattrocento. Di questo secondo testo diamo, con minimi interventi,[16] i versi corrispondenti a quelli già esibiti per *A*:[17]

Venutto m'è inel pinsier(i) de trovare
una istoria che da nuovo ve voglio contare;
deh, per cortexia, vi priego debiatime ascoltare,
ch'io ve dirazo 4
quello che de trovar io son ben sazo;
ora me ascoltatte, o signor(i), de bon corazo.
L'altrieri, lo primo dì de mazo,
andando per camino, 8
io guardai e vitti in un bel zardino
in fra le roxe all'ombra d'un spino:
e là contrastava l'aqua con lo vino,
parlando fieramente. 12

[13] Come nel caso della ballata «contro le nuove fogge» da noi pubblicata negli «Studi di filologia italiana» del 1965, poi riproposta entro *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 89-113.

[14] Sulla scorta di un'asciutta menzione del Rajna, *Contrasto dell'Acqua e del Vino*, p. 11.

[15] Grazie anche agli studi di P. Vecchi Galli, *Strambotti anonimi quattrocenteschi da un codice della Colombina di Siviglia*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, M. Boni, 1980, pp. 173 ss., e P.P. Vergerio Jr., *Comedia Vergeria. Frammento inedito*, a cura di P. Vecchi Galli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1980 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, CCLXXII), pp. XXIX-XXXVIII.

[16] Elimino le *h* neutre, mentre le introduco dove bisogna (forme di *avere*, *deh*, ecc.).

[17] Al v. 10, sulla scorta di *A* 10 si sarebbe indotti a correggere *d'uno pino*; dalla redazione *S* 24, che vedremo appresso, deriva l'integrazione al v. 26.

E l'aqua sì parlò primamente
E dise al vino: «O negro sanguanente,
perché fa' ttu inbriagar la zente
e corere a furìa? 16
Tu lli fai travaiar per mezo la via!
Io inprometto a Dio e a santa Maria
che, se io fose podestà, di tera io te faria
bandizare!». 20
Allora el vino s'incomenzò forte a corozare
e disse a l'aqua: «Più non me favelare,
che ben te doveresti vergognare,
falsa villana! 24
Tu sai che da bever tu non sei sana:
quattro omeni [per te], soza puttana,
se anegò in questa settemana
in uno fosatto!». 28

Così, per la chiusa:

Alora respoxe lo vino umilmente
e dise all'aqua: «Certamente
io voglio esser tuo servente
al tuo dimino!» 76
Di servo fatto vitti vignir lo vino
inverso l'aqua facendo un bel inchino
e dise: «La sera col mattino
con ti voi(o) stare!» 80
E l'aqua per la man l'àve a piare,
inverso la zittà prexe andare
e tutta la zente sì fa maravegliare
su per camino. 84
La paxe è fatta dell'aqua e del vino:
ora vollesse Dio e san Martino
che paxe fose fatta per ogni camino,
tal cossa è questa! 88
Ancora priego la divina Maiesta
che a nui tutti sì dia zuo' e festa;
al vostro onore qui fazo fenita di questa
bella canzone. 92

Noi però non 'facciamo finita', e offriamo anche il segmento intermedio (vv. 29-76) di questo manufatto, impropriamente detto *canzone*, non foss'altro per il suo pregio di inedito:

E l'aqua dise:«Come hastu parlatto?
da mi te parti enon m'aver da preso acostatto,
che ben te doveresti aver vergonzatto,
falso e traditore! 32
Ch'io l'inprometto all'alto Dio Signore
che, s'el non fose per lo mio onore,
io te toria la forza e ' l vallore,
che valeresti puogo!» 36
El vin(o) non stette fermo in un luogo,
ch'el deventò vermiglio come fuogo
e dise all'aqua:«Tu non valli se non da cuogo
e per lavar zangolle. 40
Sempre tu demori per le selle,
tu non valli se non da lavar scudelle,
coldiere, lavezi e pignatelle,
brutta, soza, matta!» 44
A questo l'aqua fo molto iratta
e da vergogna fo tutta turbata
e dise al vino: «Fiollo de una vaca
Gambastorta! 48
Tanto ne beve quel dalla porta
ch'el fo inbriago e lla moièr à morta;
tutta la zente se n'è ben acorta
e manifesta!» 52
Dise lo vino: «Malvasia, perché fa ttu molesta,
che per le contrade tu va' menando resta
con gran neve e con mazor tempesta
alle saxone?» 56
Alora l'aqua dise in tal sermone:
«Tu fa' zugar i luogi e lle magone,
tu fa' vignir la zente a custione
e inbriagare! 60
Onde la zente per lo ttuo mal fare
tutte le arnese tu li fa' indignare

e tutti li suo drapi ribaldare,
e biastemar lo santo!» 64
Alora el vino se dè uno avanto
e dise: «Per mi se dixe la messa in canto;
dir non poria se io non li fose in quel 'stanto
in su l'altare!» 68
E l'aqua dise: «Vuo' ttu più dire?
Tu non poristi perfetto venire,
ché l'uva e 'l grano fazo madurire
finalmente!» 72

L'aspetto di *C* è molto simile a quello della redazione ambrosiana: metro identico, il serventese caudato; un'epoca molto vicina; lingua anch'essa d'impronta settentrionale; una notevole corrispondenza nell'andamento del dialogo, condotto sulla stessa tonalità giullaresca e col medesimo lieto fine. Ma il testo – sostanzialmente integro nelle sue 23 strofe – è più breve (92 versi contro i 118 di *A*); e la localizzazione differisce da quella di *A*, portandoci piuttosto verso il Veneto; altri particolari rivelano un ambiente abbastanza diverso. Lo schema del serventese, in *C*, è preservato assai meglio che in *A*, anche se vi permane un costituzionale anisosillabismo giullaresco, al punto tale che da *C* possono venire – giusta l'auspicio del Rajna – significativi emendamenti per *A* (rari i casi nel senso inverso).[18] Le concordanze sono quasi perfette (anche per lo schema rimico) nel segmento delle prime nove strofe (vv. 1-36); mentre la corrispondenza comincia ad incrinarsi nella decima e undicesima strofa: l'adonio 40 è in *A* con clausola corretta in *–elle*, in *C* divenuta *–olle*; viceversa *A* 44 reca *–onte* dove *C* offre alla strofa successiva l'esatto appiglio in *–ata*. In apparenza *A* e *C* si equivalgono per 45-48, ma l'opposizione fra *A* 47 «Fiollo d'una *sgangassata*» e *C* 47 «Fiollo de una *vaca*» equivale a dire Lombardia contro Veneto. Dalle tredicesima alla quindicesima strofa l'adonio sembra in *A* nascondere il glossema: a 52 la rima dovrebbe essere in *–esta* come in *C* e non in *–azo* come in *A*, a 56 in

[18] Cfr. in *A* ai vv. 7, 17, 34 (*onore* / *amore*), 49 (*Tanto* / *Che tanto*), 67 (*acanto* / *aparegiato*), 70 (*e li moscione* / *e tu*), eccetera; per *C* si potrebbe proporre 10 *d'uno pino* / *d'un spino*.

–*one* e non in –*ore* (che pure è assonanza), a 60 in –*are* e non in –*aza* (altra assonanza). La sedicesima strofa è correttamente in –*are* + -*anto* per *C*, mentre *A* dopo una serie di assonanze (-*aqua*:-*alda*:-*ata*) rompe lo schema fra l'adonio in –*are* e il successivo –*anto*. Viceversa l'adonio 68 di *A* (in –*ato*) nella diciassettesima strofa rispetta l'intreccio rimico a differenza dell'-*ato* di *C* che segna una frattura di rima rispetto a –*ire* di 69 ss. per caduta di alcune strofe intermedie: più o meno i vv. 69-95 di *A*, conclusi appunto con un quinario in –*ire* cui segue medesimamente il 'vanto' decisivo dell'Acqua. A partire dai versi corrispondenti *A* 96 e *C* 69, le analogie diventano sempre più labili e il comportamento di *C* più coerente o corretto. Ai 3 endecasillabi di *A* 96-98 in –*ato* fa riscontro la quartina 69-72 di *C* in –ire + -*ente*, con un diverso 'vanto' vincente dell'Acqua; ai 99-102 di *A* con –*ore*:-*one*:-*anza* + -*axe* (se s'intende come glossema la seconda parola in –*anza*) si oppongono i vv. 73-76 di *C* (in –*ente* + -*ino*), con un diverso 'cedimento' del vino. Ai vv. 103-106 di *A* (-*axe* + -*ino*) con l'ultima battuta dell'Acqua, i vv. 77-80 di *C*, che ribadiscono invece la sottomissione del Vino, attribuendogli una seconda e pleonastica battuta (-*ino* + -*are*). E in *C* il pleonasmo viene sottolineato da una strofe nuova rispetto ad *A* (vv. 81-84: in –*are* + -*ino*), dove si rappresenta il nuovo atteggiamento di concordia fra i due personaggi, i quali tenendosi per mano lasciano la campagna per andare in città. È questo l'unico indizio di uno spostamento topografico della scena, perché le ultime due strofe (*A* 106-114 e *C* 85-92) ci riportano nel consueto (e fiabesco) spazio giullaresco, con una sostanziale affinità di tono ma significative differenze.

La svolta era del resto già preannunciata dalla bestemmia del *Santo* (cioè del Santissimo Sacramento) attribuita agli uomini corrotti dal Vino (v. 64): dove l'innovazione per ripristino di rima copre un salto denunciato dal parallelo con *A* 60 ss. La serie di *A* (-*ino* + -*ere*, -*ere* + -*onda*) è tutta furbescamente giocata sul tema della gioia della vita, tra libagioni in lieta compagnia e denari da spendere; quella di *C* (-*ino* + -*esta*, -*esta* + -*one*), sul tema della pace cristiana, foriera di serenità, nel nome di Dio e del protettore dei viandanti, san Martino. Il commiato è in *A* rivolto a donne e donzelle e cavalieri attraverso la mediazione del serventese stesso (apostrofato come una canzone nel suo congedo); in *C*, ai presenti, al pubblico che ascolta, secondo il formulario canonico

(«al vostro onore»), con un'unzione soave che sembrerebbe più consona all'ideale ambrosianamente pio (penso a un Bonvesin), in nome del quale è sancita la vittoria dell'elemento apollineo sul dionisiaco, o meglio dell'umiltà sulla superbia.

Tale conversione in tonalità più devote sembra in realtà corrispondere ad una minore arcaicità della redazione colombina. È vero che in *C* permane un irriducibile anisosillabismo, oltre che nell'adonio anche nel verso maggiore,[19] col sospetto e la tentazione anche qui di residuati alessandrini,[20] non senza frangimenti di rima.[21] Sul piano linguistico, è assai diffuso il fenomeno dell'ipercorrettismo,[22] fenomeno sul quale interveniamo solo in sede obbligata e che è ben spiegabile in una vasta area settentrionale, cui rimonterà ovviamente la tendenza, qui ben attestata, alla degeminazione,[23] sulla quale dovremo, almeno idealmente, appiattire le eventuali consonanti doppie emergenti[24] e sicuramente ridurre l'indebito raddoppiamento fonosintattico di 61 *lo ttuo.*

Ad una generica area settentrionale rinviano inoltre la prostesi di 65 *avanto* (lat. volgare VANITARE), la metafonesi di 70 *poristi*, il metaplasmo di declinazione in 67 *'stanto*, la sonorizzazione di 15 *inbriaga*r, 17 *travaiar*,[25] 71 *madurire*, 39 *cuogo*, l'assibilazione di 20 *bandizare*, 21 *corozare*, 31 *vergonzatto*; il tipo assimilato (anche di Bonvesin) 14 *sanguanente.*[26] Siamo nel pieno della Padania con 56 *saxone*,[27]

[19] Rispettivamente ai vv. 8, 12, 16, ecc. e 2-3, 6, 10-11, ecc.; non interveniamo se non nei casi indispensabili, rinunciando ad ortopedie forse graziose ma poco economiche (72 *final*[e]*mente*, ecc.).

[20] Ai vv. 39, 53, 67, 91.

[21] Ai vv. 40-43; assonanza di tipo settentrionale ai vv. 44-47.

[22] Così: 1 *venutto*, 6 *ascoltatte*, 28 *fosatto*, 29 *parlatto* (si ricordi in Bonvesin il tipo *parolla*).

[23] A *4 dirazo*, 19 *tera*, 34 *fose*, 63 *drapi*, ecc.

[24] A 26 *puttana,* 27 *settemana*, ecc.

[25] Da *TRIPALIARE, onde il francese *travailler* (REW 8911); ma cfr. il latino LABORARE "star male".

[26] Cfr. REW 7570, dal latino SANGUILENTUS, antico italiano *sanguinente*.

[27] Cioè "stagione": cfr. francese *saison*, da SATIO/STATIO (REW 7616). È proprio del veneto (cfr. Boerio), anche se si trova nell'Anonimo genovese e nei Memoriali bolognesi (*Pur bii del vin comadre*, ed. Contini, *Poeti del Duecento*, I, p. 773).

mentre potrebbe farci inclinare verso il rotacismo ambrosiano 16 *furìa* se inteso come "follia"; ma è più economico vederci un incrocio tra follia e *furia*, se riflettiamo alla somma di dati che ci orientano verso il territorio veneto. Alludiamo in primo luogo alla desinenza di seconda plurale in 3 *debiati* (ancor più esclusivo del ferrarese); al tipo conservativo di seconda singolare *àstu* (dal lat. volgare AS per HABES); al costrutto, endemico nelle Venezie, del verbo al singolare con soggetto plurale (vv. 26-27); al dittongamento (probabilmente veneziano) di 36 *puogo*[28] e 96 *zuo'* (per "gioco"); al morfema riduttivo di 81 *piare*;[29] all'assibilato ma non metatetico 43 *lavezi*; al suffisso gallicizzante in 43 *coldiere* "caldaie";[30] alla forma sonorizzata di 40 *zangolle*;[31] al sincopato 41 *selle* ("seggette");[32] al venezianismo (Boerio) di 59 *custione*.[33]

Quando il motivo riemerge, nella nostra trafila, sono ormai passati parecchi decenni, e il clima culturale è profondamente cambiato. Ed è cambiata anche la regione: siamo nella Firenze del decennio 1470-1480, nella cerchia mercantile di Filippo Scarlatti e dei suoi amici, su cui mi sono soffermato quarant'anni fa descrivendo l'autografo dello Scarlatti, allora n° 3 nella biblioteca privata fiorentina Venturi Ginori Lisci, ora alla Laurenziana.[34] Da quelle carte e da quella silloge emerge davvero «un profilo d'uomo tutt'affatto tipico e rappresentativo di quella società borghese dell'estremo Quattrocento fiorentino, in cui fer-

[28] Da confrontare (a parte la sonorizzazione) non tanto con l'aretino *puoco*, quanto col veneziano *puovero* e coi *puoco* o *puovro* di certi dialetti veneti (Rohlfs §§ 42, 108, 117).

[29] Esito antico settentrionale, anche veneto (Rohlfs § 280), di *PILIARE (REW 6503): si riscontra nel *Rainardo e Lesengrino*, ma anche in *Matazone da Caligano*.

[30] Da cfr. col veneziano *caldera* (Boerio) e col milanese *coldéra* (Cherubini).

[31] Che, anche per il significato ("bacinelle") può richiamare l'antico padovano *zàngale* e il veneto- lombardo *zaina* (REW 9598), se non anche il veneziano *zàngola* "seggetta" (Boerio).

[32] Cfr. *séla* o *seleta* nel Boerio; non indispensabile il ritocco *se*[de]*lle*, sulla scorta di *A* 41.

[33] Settentrionale sembra anche 54 *resta*, che potrebbe essere metaforico per "lancia" (REW 673), ma anche antifrastico per "confusione"; di area più vasta 63 *ribaldare* "mandare in malora" (REW 4206).

[34] Il saggio (*Il codice di Filippo Scarlatti […]*) si trova negli «Studi di filologia italiana», 23 (1964), pp. 363-580.

mentano, concordi ed egualmente sinceri, scetticismo e certezza, ironia e fede».[35] Nato nel 1442, Filippo Scarlatti era nel 1483 uno dei sedici Gonfalonieri di Compagnia: uomo di censo elevato, benestante *rentier*, ma rimasto ai margini dell'alta consorteria letteraria del Magnifico Lorenzo, nonostante la sua familiarità col maggiore dei fratelli Pulci, entro un sottobosco di piccoli intellettuali dilettanti di letteratura, ma impegnati nella vita pratica.[36] Di un suo vivo interesse per la letteratura popolare e popolareggiante restano sicuri indizi nella sua antologia dove troviamo inclusi, fra testi di più o meno nobile lignaggio (Brunetto Latini, Iacopone, Dante, Cino, Petrarca, Vannozzo, Luca Pulci, Matteo Franco), ma anche sonetti del Burchiello, laudi e cantari sacri e profani, non pochi esemplari di arte minore, fra giullaresca e canterina. Alludiamo alla *Dottrina dello Schiavo di Bari*, ai capitoli della Compagnia della Gazza, alla *Profezia di santa Brigida*, ai poemetti dello Za, alla ballata sulle nuove fogge,[37] alle canzonette calavrese, napolitana e siciliana,[38] infine appunto al nostro testo (*S*). Esso vi si ritrova alle cc. 76v-79r, col titolo *Il bisticcio dell'Aqua e del Vino*,[39] ancora nel metro del serventese caudato:[40]

Venuto m'è in pensier di ripricare
un bel bisticcio ch'io vi vo' contare:
io vel diraggio
or al presente con tutto 'l mio coraggio.
I' mi trovai l'altrieri un dì di maggio
per un camino 6

[35] M. Ferrara, *Il codice Venturi Ginori di rime antiche*, «La Bibliofilia», 52, 1 (1950), p. 43.

[36] Il *corpus* dei suoi testi in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973, II, pp. 495-627, con qualche inesattezza di troppo.

[37] Cfr. Pasquini, *Le botteghe della poesia*, pp. 95-98.

[38] Edite da G. Volpi, *Rime di trecentisti minori*, Firenze, Sansoni, 1907 e riprese da R. Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1974², pp. 129 ss., 145 ss., 220 ss.

[39] Dove *bisticcio* non rientra nel valore tecnico di *bisquizo*, ma è mera traduzione toscana di *disputatio*, 'contrasto'.

[40] Strofe regolari, con l'unica infrazione all'inizio, dove le due prime strofe comprendono due e non tre endecasillabi.

e io guardando vidi inn un giardino
fra lle rose all'ombra d'un bel pino:
quivi sì quistionava l'aqua e 'l vino
sì duramente. 10
E ll'aqua sì rispose in primamente
E ddisse al vin(o): «Malvagio frodolente,
perché fa' tu innebriare la gente
e dir follia? 14
I' llo prometto a Ddio e santa Maria,
s'i' fussi podestà, i' ti faria
che ttu aresti in te manco balìa,
fare'ti sbandeggiare». 18
El vino è ffolle e cominciò a ssaltare
e ddisse all'aqua: «Putta, non parlare,
che ben ti doverresti vergognare,
mala villana! 22
Non se' da bbere e ppoco tu sse' sana:
d[uo] uomini per te, tanto se' vana,
affogoron dell'altra settimana
inn un fossato!» 26
E ll'aqua disse al vin(o): «Troppo hai parlato,
lievati quinci e non mi stare allato:
per te ne fu l'altrieri uno impicato,
o traditore! 30
Io lo 'mprometto a dDio nostro Signore,
io non lascio se non per mio onore,
ch'io ti torrei la possanza e 'l valore,
che n'hai poco!» 34
El vino era nascoso intro 'n un loco
E ddisse all'aqua: «I' ti farò un mal giuoco,
ch'i' ti darò da spegner tanto fuoco.
Ah, vecchia pazza! 38
Se io ti trovo o in via o in piazza,
i' ti darò tal colpo d'una mazza:
non ti varrà né ccimier né corazza
né pianella!» 42
E ll'aqua, quando intese tal novella,
non gli parve né buona né bella;
d'un forte ghiaccio fesce una rotella
e cervelliera, 46

e corse sopra 'l vino ardita e fiera
e ttal colpo gli diè sopra llamiera
che gli tagliò la falda e lla panziera
e lle rigate. 50
El vino andò per tutte le brigate
Discendo: «Compagnon(i) che mme cioncate,
l'aqqua m'ha ffatto, se voi non m'aiutate,
disonore. 54
Ella m'appella e chiama traditore,
disce istia cheto per lo mio migliore:
ond'io mi doglio a ciascun bevitore
e ssì mi lamento». 58
E bevitor(i) fur più che cinquecento,
fescion fra llor consiglio e parlamento
e ciascun prese di lor sagramento
e ebbon giurato 62
di non bere aqqua né vino innaquato;
e chi beassi aqqua e ffussigli provato,
fuor della terra che fussi cacciato
come ribegli. 66
E ll'aqua disse: «Sozzi ladroncegli,
che per lo vino e perli buon morsegli
voi siate disviati o ladroncegli;
e ppoi giucate 70
e ll'un l'altro l'un l'altro v'ingannate,
le calze e lle scarpette vi cavate
e gli altri panni tutti vi spogliate
e lla gonnella!» 74
El vino era nascoso inn una cella
ch'usciva d'una botte per cannella,
e 'l mezzo quarto colla metadella,
colla stagnata; 78
e ddisse all'aqqua: «Pazza svergognata,
tu guasti il petto, il corpo e lla curata
a chi tti beassi solo una fiata
e dda mattina». 82
E ll'aqqua disse: «I' vo per tal rapina,
macino l'orzo o 'l grano e ffo farina
e ssono adoperata in medicina
spessamente. 86

Per me sì si no»trica tutta gente,
quanti n'è dal levante e ddal ponente:
di questa guerra rimarrai perdente,
o vino ardito|!» 90
Allora il vino fu tutto accirito
e ddisse: «Sanza me nonn è convito;
ché, ss'io non fussi, non saria fornito
niuno mangiare. 94
E ll'uon maninconoso i' fo allegrare
e spesse volte ridere e ghignare;
di sé ad altri spasso i' gli fo dare
con fresca cera». 98
E ll'aqqua disse: «I' vo pper la riviera,
inn aqua salsa io non fo peschiera
e meco tengo pesci d'ogni maniera;
al monte e al piano 102
i' fo nascere il miglio, l'orzo e grano;
benedetta m'ha 'l prete e il piovano,
co' meco si battezza ogni cristiano
di poi che è nato». 106
El vino un sozzo motto gli ha gittato:
«Tu intridi la calcina e ffai bucato
e dove è brutto sempre hai lavato
e ogni pelle; 110
e llavi le pignatte e lle scodelle
e romaiuoli e llaveggi e padelle;
e anche fai di più sozze novelle,
o svergognata!» 114
Allor l'aqua si fu sorte crucciata
e di vergogna si fu adirata
e ddisse al vin(o): «Figliol(o) della sciancata
e Gambatorta, 118
tanto ne bevve un giorno uno alla porta
che per te 'gli ebbe poi la moglie morta.
onde la gente se n'è bene acorta
o[n]d'io lo saccio». 122
E il vino le rispose molto avaccio:
«Tu ffai, il verno, loto e gran fangaccio;
tu ffai venir nevi, grandina e ddiaccio
in sulla resta; 126

per la contrada vai menando gesta
con venti e con baleni e con tempesta,
arigogliosa quanto se' rubesta
alle stagioni». 130
E ll'aqua disse al vin(o) suo mancagioni:
«Ghiotto, di feccia tu notrichi e moscioni;
tu ffai impegnare i panni e lle magioni,
e ffai azzuffare 134
a gente per lo tuo inebriare;
le brache e ccalze fai stracciare
e ttutti gli altri panni via gittare
di poi l'ammanto!» 138
Allora il vin(o) sì ssi dette un gran vanto:
«Sanza me non si canta messa in santo,
se 'l prete non mi vede dall'un canto
apparechiato. 142
Col sacrificio i' sono accompagnato,
e li moscion(i) che mm'hai rimproverato,
per la mia fé, tu arai mal pensato
tal follia!» 146
E ll'aqua sì rispose in villania:
«Tu diventi cercon(e) per ricada,
acceto che lle pietre fenderia
immantanente! 150
Or non sai tu, malvagio frodolente,
sed e' non fussi l'aqqua sprendiente,
e' mondo non potria bastar niente
a mio parere?» 154
El vino le rispuose [a mal] volere:
«Tu ssai ben che ttu non se' da bere,
alberi, ponti, mura fai cadere
alle fiumani; 158
tu vai per le fosse e per tutti e pantani,
masceri il lino e puti più ch'e cani,
nutrichi botte, p[esci] e bisce e rani
con migniatte». 162
e ll'aqua disse al vin(o): «Tu non raccatte
di molte belle cose ch'io ho fatte:
i' lavo panni bianchi più che 'l latte
e ppiù so ffare; 166

io lavo e netto ciò ch'è da mangiare,
e fichi e ll'uve io fo maturare,
ond'è ch'a mme non ti puo' somigliare
a niuna parte». 170
Rispose il vino: «Or econe le carte
come se' schiava, marcenaia d'ogni arte;
quando ti crucci, fai romper le sarte
e dissodare. 174
Arigogliosa quando vai per mare,
gale' e navi fai pericolare
e molta buona gente fai anegare,
mercatanti». 178
L'aqqua rispose a llui a ma' sembianti:
«Tu ffai vituperare ogni buon santi
e al mio tempo n'hai distrutti tanti
e disviati. 182
Per troppo bere e' sono smemorati
e ffa'gli andar(e) cogli ochi scervellati,
onde giamai non troverrai de' frati
che ffanno penitenzia». 186
El vino le rispose con temenzia
E ddisse all'aqua: «Donna di potenzia,
or mi perdona! S'io ti dissi fallenzia,
è per amore. 190
Io so ben che ttu sse' il mo signore
E hai di me più forza e ppiù valore;
chieggio perdon se ho ffatto disonore:
io fui fallasce». 194
L'aqqua rispose: «Or questo mi piasce,
mescolarmi con teco e ffar la pasce,
s'io son buona, e ttu sse' più verasce
e gaio e ffino». 198
Ognuno avessi assai del vernaccino
e sopra all'aqqua ciascuno un mulino;
danar da spender da ssera e mattino
e per cellieri. 202
Bisticcio, andra'ne per tutti e ssentieri,
va e risciaqua parechi bichieri,
va dando bere a donne e cavalieri
e a ttutta gente. 206

Schemi rimici normali; residui invece di un anisosillabismo non riducibile, così nei versi maggiori come nell'adonio,[41] anche se permane il sospetto di glossemi insinuatisi nel testo[42] e restano apparentemente immedicabili gli endecasillabi di quinta.[43] Non sussistono invece dubbi quanto alla lingua del manufatto, che è toscana pretta, anzi fiorentina, fin dai quasi costanti raddoppiamenti fonosintattici, non senza estensioni indebite a sedi che non tollerano il *sandhi.*[44] Tratti distintivi ne sono il grafema *sc* per la *c* fricativa schiacciata del toscano (194 ss. *fallasce*: *piasce*:*pasce*:*verasce*, eccetera), il dittongamento da *e* breve in 28 *lièvati* e viceversa la riduzione *uò* in *u* attraverso un *ùo* in 70 *giucate*; l'esito popolare –*aio* da –ARIUS in 172 *marcenaia*; inoltre l'assimilazione in 95 *maniconoso* e la dissimilazione in 183 *svemorati* o (con epentesi vocalica rispetto al tipo *orgoglio*) in 129 *arigogliosa*, che è dell'antico lucchese e pisano; il tipo *di-* da GL- in 123 *diaccio*; l'allotropo di *robusto* in 129 *rubesta*, da confrontare con l'antico francese *rubeste*, e di *entro* in 35 *intro*; la forma *siate* per *siete* a 69; 180 *ogni* col plurale; l'opzione per il tipo *affogare* (da AFFOCARE in 25 *affogoron*, piuttosto che per il panitaliano *annegare* (da AD-NECARE). Ne esorbitano, in sede obbligata, le desinenze con palatalizzazione senese a 66-69 *ribegli*:*ladroncegli*:*morsegli*:*ladroncegli*;[45] il meridionalismo 122 *saccio* (latino SAPIO), così come i plurali di area romagnola 158 *fiumani*:*rani* (:*pantani*:*cani*).

Di notevole ricchezza il lessico, di sapore fiorentino anche per la sicurezza e varietà sinonimica. Da segnalare 16 *manco balìa* "meno potere", 24 *vana* "vanitosa" piuttosto che "inutile", 45 *forte* "resistente" e *rotella* "scudo", 77 *metadella* "mezzetta",[46] 78 *stagnata* "recipiente di stagno", 93 *fornito* "completo", 112 *romaiuoli* "paioli", 113 *novelle* "novità", 122 *avaccio* "presto" (da VIVACIUS), 138 *ammanto* "sopra-

[41] Rispettivamente, ai vv. 2, 4, 6, 9, 44, 53, ecc., e 3, 18, 42, 54, 58, ecc.

[42] Ai vv. 4, 58, 81, ecc.

[43] Ai vv. 8, 81, 125.

[44] Al v. 203.

[45] Ma *morsegli* è un lessema del *Fiore* (ed. G. Contini, Milano, Mondadori, 1984, p. 212).

[46] Misura per liquidi: lessema presente nel *Simposio* di Lorenzo e nelle *Bellezze di Camaldoli*, da me edite nel «Giornale storico della letteratura italiana», 144 (1967), pp. 132-34.

bito, sopravveste", 148 *ricadìa* "ricaduta, molestia"[47]e *cercone* "vino voltato, guasto",[48] 163 *raccatte* "raccogli" per "ricordi, citi", 171 *le carte* metafora cancelleresca-notarile per "la dimostrazione, gli allegati".

Di difficile interpretazione 50 *rigate* "parte della corazza" (?), 91 *accirito* "incancrenito, incattivito",[49] di collocazione ambigua il tipo 52 *cioncate* "tracannate", che trova riscontro perfino nel calabrese *ciuncari* (REW 7685), il francesismo *riviera* "fiume"; 80 *curata* "corata, fegato" (REW 2220);[50] 144 *moscioni* "moscerini";[51] 162 *mignatte* (da MINIUM, cfr. REW 5591), che è parola centro-italiana, contro *sanguetta* o *sanguisuga* al nord e al sud. Di matrice dantesca 83 *rapina*, nel nesso avverbiale *per tal rapina* "così velocemente" e 109 *brutto* "sporco, insudiciato". Generico arcaismo 98 *con fresca cera*, cui accoderemmo 198 *ffino*, termine-chiave della poesia d'amore provenzale e siciliana. Nell'àmbito della sintassi rileviamo il mutamento di tempo, con l'efficace presente attualizzante di 19 *è*, contro tutti i perfetti narrativi; il quasi perpetuo polisindeto, specie iniziale; l'ellissi dell'articolo indefinito ovvero determinativo;[52] la dittologia sinonimica di 53 *appella e chiama*; l'anacoluto di 144-146 e la paraipotassi a 197 *e ttu sse'*.

Certo, occorre riflettere alla personalità estrosa dello Scarlatti, falsario e interpolatore *sui generis*,[53] nel giudicare la sostanza testuale di *S*, caratterizzata da notevoli incrementi quantitativi e qualitativi rispetto alla tradizione finora emersa e qui sopra rivisitata. Siamo infatti in presenza di ben 206 versi (in 52 strofe perfettamente incardinate anche nel sistema rimico), di contro ai 114 di *A* (con strofe di numero incerto) e

[47] Attestato (GDLI) in Bindo Bonichi, Cavalca, Sacchetti, Velluti, Luca Pulci e Bernardo Giambullari.

[48] Diverso dall'*agresto*: cfr. il francese *vin tourné* e Lorenzo, *Caccia col falcone* 41, 7.

[49] Se da ricondurre a *cirro* "tumore", da confrontare col calabrese *cerru*, *scierru* (REW 1949).

[50] Anche in Berbardo Giambullari, da confrontare col romanesco *coratella* "cuore e polmoni".

[51] Così in Toscana, con le varianti *moscini* (Siena, Camaiore) e *mosciarini* (Incisa Valdarno), da confrontare coi lombardi *muschìt* (Valdossola), *muschìn* (Canavese) e *musìt* (comasco).

[52] Ai vv. 46 o 49.

[53] Cfr. Pasquini, *Il codice di Filippo Scarlatti*, *passim*.

ai 92 di *C* (con 23 strofe regolari). Le corrispondenze con le due redazioni precedenti sono quasi perfette, anche per lo schema rimico, soltanto per i primi 37 versi, perché poi l'adonio 38 *Ah, vecchia pazza* introduce con la rima *–azza* una serie di strofe innovative rispetto al fronte comune più o meno costituito da *A* + *C*. Si tratta di una vera e propria interpolazione che si estende per ben 18 strofe,[54] appunto fino al v. 110, dove invece la rima in *–elle* riavvia il contatto con *A-C*. Tale contatto parrebbe tuttavia esaurirsi dopo appena tre strofe, in un primo tempo,[55] perché la quartina 123-126 (*-accio* + *-esta*) sui danni dell'acqua nelle bufere invernali trova riscontro[56] piuttosto in *S* 53-56 che in *A* 53-56, anche perché la successiva quartina (*-esta* + *-oni*) sembra sviluppare altri motivi della medesima strofe di *A-C*.[57] Segue poi un segmento di tre quartine (vv. 131-142) che anche nello schema rimico (*-oni* + *-are*, *-are* + *-anto, -anto* + *-ato*) non fa altro che ripercuotere con esattezza le corrispondenti di *A-C* 57-68; mentre a partire da *S* 143 e fino al termine i contatti sussistono, sia pure in misura parziale, solo con *A*, quasi mai con la più breve redazione *C*.

Così *S* 143-146 (*-ato* + *-ia*) corrisponde anche per le rime ad *A* 69-72; *S* 147-150 (*-ia* + *-ente*) solo parzialmente al precario terzetto di *A* 73-75 (*-ia* 2 […] *-iata*), dopo il quale è da supporre lacuna che invece *S* 151-154 colma con una strofa (*-ente* + *-ere*) totalmente nuova, ma che non possiamo ridurre a mera interpolazione, costituendo una logica continuazione della battuta polemica dell'Acqua. Successivamente, le due quartine *S* 155-158 (-ere + *-ani*) e 159-162 (*-ani* + *-atte*) trovano riscontro nel frammento lacunoso di *A* 76-79 (*-are* […] *–ani* + *-azo*), che fonde i segmenti residui di due strofe; mentre *S* 163-166 (*-atte* + *-are)* e 167-170 (-are + *-arte*), che insieme costituiscono una nuova battuta dell'Acqua, trovano saltuarie corrispondenze nel tratto di *A* 80-89

[54] Non senza un'ombra di affinità fra i vv. 70-74 (in *-ate* + *-ella*) e *A* 59-60 + *C* 61-63, sul tema del gioco che conduce gli avvinazzati a impegnare perfino le vesti (così la *guarnaza* di *A* 60 diventa qui la sacchettiana *gonnella*).

[55] Così i vv. 111-114 in *–elle* + *-ata* come *A-C* 41-44, 115-118 *–ata* + *-orta* come *A-C* 45-48, 119-122 *-orta* + *-accio* come *A-C* 49-52.

[56] Ma non per le rime, e neppure per il semantema di 126 *resta*, che qui designa l'arista del grano.

[57] Si confrontino *tempesta* e *alle stagioni* con *C* 56.

(per i drappi resi bianchi come il latte o per il far maturare uve e fichi), nonché nella quartina *C* 69-72 (solo per la maturazione delle uve).

Il caso di due strofe di *S* corrispondenti a un segmento indiviso di *A* si ripete per *S* 171-174 (*-arte* + *-are*) e 175-178 (*-are* + *-anti*) in rapporto ad *A* 90-95 (*-are* 5 + *-ire*) che costruiva la stessa battuta del Vino puntando già su certi elementi (il pericolare in mare dei mercanti, eccetera) sviluppati più dettagliatamente nella redazione quattrocentesca e fiorentina, appunto *S.* Ancora, a un terzetto lacunoso di *A* (96-98), per l'ultima battuta vincente dell'Acqua, corrispondono le due strofe di *S* 179-182 (*-anti* + *-ati)* e 183-186 (*-ati* + *-enzia*); le quali recuperano l'unico elemento tematico di *A* (il fatto che il vino fa andare in malora tanti uomini onesti) introducendo uno svolgimento satirico, sulla linea del *Simposio* laurenziano, con l'ulteriore accenno polemico all'etilismo dei frati.

Rientra in gioco la redazione veneta (*C* 73-76), unitamente ad *A* 99-102, per rendere ragione di due strofe di *S*, 187-190 (*-enzia* + *-ore*) e 191-194 (*-ore* + *-ace*), ugualmente addette alla resa del Vino: *A* 99 *dona de vallore* diventa in *S* 188 l'equivalente genitivo biblico *donna di potenzia*; *A* 100 *se t'ho fagio offensione* ritorna in *S* 189 *s'io ti dissi fallenzia* ("cosa erronea") e 193 *se ho ffatto disonore*; *C* 75 *io voglio esser tuo servente* si trasforma in *S* 191 *Io so ben che ttu sse' il mio signore* (nessun riscontro invece in *S* per la pleonastica *C* 77-80). Più stretta e quasi testuale la corrispondenza (anche per le rime) fra *S* 195-198 (*-ace* + *-ino*) e *A* 103-106, nell'ultima battuta dell'Acqua; mentre *C* 77-80 attribuiva al Vino l'ultima battuta sul desiderio di mescolarsi con l'interlocutrice, avversaria divenuta amica e in 81-84 insinuava una strofe narrativa di chiosa con il gesto di concordia finale da parte dell'Acqua.

Le due strofe di chiusa vedono una sostanziale uniformità – anche per molte rime – fra *S* e *A*,[58] mentre resta isolata la redazione *C*, quasi coincidente con *A* solo nel verso iniziale: «La paxe è fatta *de l'Aqua e del Vino*» rispetto a «Fagia è la paxe *de l'Aygua e del Vino*». Così *A* 109 *dané assé da spende* si ritrova in *S* 201 come *danar da spender*; *A* 110 *per le carere* in *S* 202 *e per cellieri* (che in antico toscano vale "taverne"); *A* 111

[58] Rispettivamente fra **S** 199-202 (*-ino* + *-ieri*), 203-206 (*-ieri* + *-ente*) e **A** 107-114.

«dà *bere* / a tute *done* e donzelle / e a tuta l'altra *zente e cavalere*» in *S* 205-206 (con attacco in gerundio participiale) «va dando *bere* a *donne* e *cavalieri* / e a ttutta *gente*».

Sulle qualità di *S* e sulla natura delle sue apparenti interpolazioni rispetto alla tradizione precedente occorre pronunciarsi con cautela ma senza sterili apriorismi. Sappiamo tutti come l'estensore del codice, Filippo Scarlatti, sia personaggio capace di ogni misfatto copistico, falsario e rifacitore o manipolatore di testi altrui, insomma inveterato plagiario. Ma le consistenti analogie istituibili fra *S* e le due redazioni precedenti – certo non dovute ad alcuna derivazione diretta – parlano a favore di una sostanziale autenticità della redazione scarlattiana. In clima di filologia "laurenziana" o "aragonese" (con riferimento tecnico alla famosa raccolta allestita dal Magnifico e dal Poliziano per Federigo d'Aragona), non ci stupiremo dell'aspetto assettatuzzo del testo, con i versi e le rime che tornano, con i legami interstrofici apparentemente saldi, col rispetto totale per il metro originario, ormai vecchio di due secoli. Abbiamo visto addirittura come *S* aiuti a intuire o a medicare certi guasti o lacune di *A* e di *C*, prova certa di autenticità; ma non basta. Un'aria antica circola ancora per questo manufatto di duecento versi, nonostante le possibili rassettature di Filippo. Ed ecco la ripresa di una cultura (o nozione) da lapidari (l'aceto che fende le pietre a 149-150); certi sintagmi della più remota scrittura romanza (98 *con fresca cera*, 198 *e gaio e ffino*, ecc.); il sospetto che in presenza di un quasi ineccepibile isosillabismo i rari casi di infrazione lascino trapelare un archetipo settentrionale e magari lombardo,[59] un archetipo, ripetiamo, magari in altro caso (vv. 177-178) appena toscanamente tradotto: «*figliuol(o)* della sciancata / e *Gambatorta*» da «*fiol(lo*) de una sgangassata / *Gambatorta*».

Se si esamina con attenzione l'inserto più ampio che tra i vv. 38 e 110 appare incorporato al centro del testo tradizionale, vi si ritrova l'atmosfera del Quattrocento toscano, ma anche un'aria più antica che neppure un falsario della forza dello Scarlatti avrebbe potuto evocare.

[59] Si veda ad esempio 101, «e meco tengo *pesci* d'ogni maniera», la cui ipermetria parrebbe sanabile pensando a un originario *pess*, sulla linea di A 81, com'è in molte forme lombarde con caduta della finale, ben attestate nelle prime redazioni del *Contrasto*.

La sfida cavalleresca del Vino all'Acqua (vv. 39-42), la risposta bellicosa di lei dopo la vestizione delle armi (43-50); o per altro verso, l'accusa al Vino di essere fomite di ladreria e di gioco d'azzardo (67-74), la difesa di lui come fonte di gioia per l'uomo (91-98) e l'autoesaltazione dell'Acqua come sede di animali preziosi e nutrimento della terra (99-106): ebbene, tutti questi elementi parlano di tempi cavallereschi o di brigate giocose e cortesi.

Per altro verso, vi si respira il mondo dei motti e delle facezie del Piovano Arlotto; che è poi una tonalità vicina a quella del Magnifico nel suo *Simposio*. Il giuramento dei beoni, i quali s'impegnano a dare completo bando all'Acqua (vv. 55-66), parrebbe una novità "laurenziana" entro la trafila del *Contrasto*: con un pubblico e una committenza non lontani da quelli richiamabili per il piccolo capolavoro di Lorenzo. Al quale per giunta il testo di *S* pare in un punto espressamente avvicinarsi: là dove (v. 184) gli *ochi scerpellati* che l'Acqua rinfaccia ai seguaci del Vino ("con le palpebre rovesciate", da *scerpare* o *scerpere*) entrano in concorrenza, anche per la cronologia, con gli *occhi scerpellini* di *Simposio* VIII 8, finora indicato dai lessici come la più antica attestazione del vocabolo.[60]

Ben più sostanziali le innovazioni delle successive redazioni, documentate, oltre che da alcuni manoscritti, anche da stampe delle quali non si sono finora reperiti gli antigrafi. Di fronte allo Scarlatti, ancora dedito al recupero archeologico delle antiche strofe di serventese caudato, il testo *Ott400*, appunto in ottave, ricomponibile attraverso le stampe riscoperte dal Wiese e il manoscritto da me ritrovato,[61] sembra segnare un radicale mutamento di rotta. O, meglio, sarà il suo esemplare, un ignoto manoscritto toscano di fine Quattrocento, a raccogliere il prodotto di un anonimo canterino, il quale ruppe con la trafila precedente, imponendo il nuovo metro. Poco importa che la cronologia

[60] Ma già si poteva retrocedere fino alle prediche di Bernardino da Siena (1427).

[61] Si tratta delle stampe Zwickauer (*Z*) e Palat. fior. E.6.5.3, cass. I (1500), n. 7 (*P*) e del manoscritto Fior. Naz. II.IX.142, cc. 37v-40v (*FN*), che reca il *Contrasto* sotto la data 1485: cfr., oltre al Wiese cit. alla nota 10, M. Messina, *Rime inedite di Lorenzo il Magnifico o del Poliziano*, «La Bibliofilia», 53 (1951), p. 32.

della fonte di *Ott400* resti incerta rispetto all'antigrafo dello Scarlatti (siamo in ogni caso verso gli anni '60-'70 del Quattrocento); certo è che in *Ott400* il motivo della *Disputatio Aque et Vini* si disarticola dalle sue origini giullaresche (e interclassiste), nonché dai successivi adattamenti mercantili. La scelta dell'ottava rima, con l'abbandono dell'arcaico metro del serventese caudato, è strettamente correlata alla prassi di un'amplificazione canterina che si rivolge a un pubblico o ad una committenza profondamente diversi. Dalle aule signorili o dai quadrivi dei villaggi ci si trasferiva fra i mercanti, nei fondachi e nelle banche (o magari nelle botteghe dei barbieri). Qui il testo, convenientemente dilatato nei modi narrativi e analitici esperiti in tutta la tradizione dei cantari, passa all'udienza delle piazze cittadine, magari al sagrato della chiesa di San Martino dove si esibivano i cantampanchi di età medicea magistralmente rievocati dalla monografia del Flamini.[62] Anche se non manca il recupero di temi e stilemi della tradizione più antica, tante sono le innovazioni che ogni confronto riuscirebbe sterile. In altre parole, l'operazione da noi condotta per *S* rispetto ad *A* e *C* qui sarebbe davvero condannata all'insuccesso, anche per la presenza di diffrazioni strutturali. Ad esempio, è ribadita la vittoria dell'Acqua, ma è il Vino e non l'Acqua ad aggredire per primo; soprattutto è notevole l'ambientazione del contrasto (vv. 9-32) entro una reggia, durante un banchetto, motivata forse dall'esigenza di evitare l'astratto riferimento al *locus amoenus* primaverile.

Che una simile operazione si sia prodotta in Toscana, non stupisce, data la fertilità di quell'area in tema di cantari. Sulla natura toscana del testo *Ott400* non sorgono dubbi, data la coerenza della veste linguistica e la sostanziale ineccepibilità metrica del manufatto, dove l'individuazione ed espunzione delle più normali vocali caduche è sufficiente a restituire l'isometria. Ecco dunque il *Contrasto de l'Acqua e del Vino*:[63]

[62] F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891, pp. 148 ss.

[63] Minimi gli interventi sul testo di *FN*, a integrare consonanti scempie improponibili in Toscana; rinunciamo a offrire l'apparato con le *singulares* delle stampe *P* e *Z*, per il loro scarso rilievo.

Al nome sia di Dio che tutto vede
e del suo unigenito Figliuolo,
messer Gesù, capo di nostra fede,
timone e guida del cristiano stuolo,
e della Madre piena di merzede,
che ci levi ogni pena e ogni duolo
e alla fine per virtù superna
sì cci conduca a' ben(i) di vita eterna. 8

Signori e buona gente, molte storie
potre' contar, che tutte ho nella mente,
vaghe, legiadre, degne di memorie,
l'una che l'altra assai più piacente;
ma pur lassando tutte l'altre borie
dirò d'un re magnanimo e possente
ch'avea provincie, città e castella,
ed aveva una moglie molto bella. 16

E sempre mai atendeva a conviti
e delicate cene e desinari,
avea dintorno suo baron puliti,
costumati, legiadri sanza pari;
di chermisì broccati eran vestiti
e lle lor borse piene di danari,
e in dito aveano anelle valorose,
d'oro con perle e pietre prezïose. 24

Onde un giorno, essendo a mensa e rene,
avea mirabilmente apparechiato
co' nappi d'oro, come si conviene;
e la reina stava a re da lato.
Aveva i re magnanimo, da bene,
in una taz[z]a d'or(o) tutto smaltato
vino prezioso: i mmano lo pigliòne;
alora el Vino a parlar cominciòne. 32

E disse: «Benedetto sia il Signore
che vin mi volle e non acqua creare,
e hammi dato sì gentil sapore
ch'io fo tutta la gente ralegrare;

e non è re al mondo o imperadore
che meco non si voglia solaz[z]are:
dov'io sono fo sempre mai letizia
e l'acqua pel contradio fa trestizia». 40

L'Acqua era a mensa in un vasetto d'oro,
e quasi dirimpetto alla reina,
e sentì il vin parlar sanza dimoro;
e l'Acqua gli rispose con rapina
e disse al Vino: «Quanti son(o) coloro
che tutto dì per te vanno in ruina!
E or ti vanti, e se' pig[g]iore a bere
che non è l'acqua e vie più da temere!» 48

Rispose il Vino a l'Acqua: «O svenmorata,
tu tti dovresti molto vergognare
che per conch'e rigagnoli trovata
se' da ognuno che ti vuol trovare,
e per paltani e fosse inverminata
fa' bisci' e botte che son da schifare;
e di' che se' a ber miglior di mene!
Questa ragion(e) vore' saper da tene». 56

Rispose l'Acqua: «A ciò ch'io non ti inganni,
la prima età, sai, non beeva vino,
ma beeva acqua, vivea sanza affanni
dua tanti che oggi (intendi el mio latino!),
chi centoventi chi centotrent'anni:
or pel tuo tristo vizioso destino
fai gotta e scesa e goc[c]iole cadere
e in sesant'anni e meno fai morire!» 64

Rispose el Vino a l'Acqua: «O dolorosa,
tu di' ch'i' fo la goc[c]iola cadere;
e quando e' piove tu non hai mai posa
di fare a molte case dispiacere,
perché in su' tetti tu vien rovinosa
che gli émbrici non pos[s]an(o) ritenere:
guasti e legnami e gocciolar fa' i tetti,
fa' i frutti brutti quando son be' netti!» 72

Rispose l'Acqua al vino: «A[h]i, baloc[c]one,
tu non sai bene che male hai istudiato;
tu fai l'uom(o) savio diventar buffone
ssssì tosto come l'hai inebrïato;
l'acqua fa ogni cosa con ragione,
imbianca panni e fa bene el bucato,
tien netti e letti e fagli canidosi:
el vino gli fa brutti e vituprosi!» 80

Rispose el Vino: «Trista tapinella,
e' non fu mai festa sì ric[c]a o grande
se non v'è vino (intendi mia novella!),
che mai vi parrà buone le vivande.
El vin che è chiaro luce più che stella
e ben(e) risponder fa alle dimande
degli uomini valenti e proveduti;
e l'acqua, chi la bee, fa gozzuti!» 88

Rispose l'Acqua: «Tu se' un buffone!
Da poi che de' conviti vuo'parlare,
qual vivanda si fa mai con ragione
che sanza acqua si possa governare?
Pel vin(o) sento che spesso col bastone
le mas[s]aie poverette, ch'a aspettare
stanno, e mariti, quando son tornati,
le bat[t]an(o) perché el vin gli ha inebriati». 96

Rispose el Vino: «Tu fai gran folia,
e ben dimostri,Aqua, che se' iscioc[c]a:
se tornano ebri, che colpa è la mia,
che sì soave sono alla lor boc[c]a?
Elle non voglian(o) far cosa che sia
e per nimica sempre hanno la roc[c]a:
e perché tutto dì si sono state,
toc[c]an(o) la sera poi delle maz[z]ate». 104

Rispose l'Acqua: «El vino fa lordare,
ancora di mag[g]ior male è cagione:
ché il vin gli fa giucare e baratare
e panni e ciò ch'egli hanno nel cassone;

el vin fa spesso gli uomini azufare
e fa commeter furto e rubagione
e fa lussuria, tradimenti e torti
a da inganni molti uomini già morti!» 112

Rispose el Vino: «L'acqua gitta in terra
torri, palagi, casamenti e ponti,
e ter[r]en(i) lavorati e vigne afferra,
alberi grandi in piano, in piag[g]e e monti;
e quando in mar(e) la fortuna disserra,
fa romper navi (pur convien ch'i' conti):
mercatantìa e tesoro git[t]a in mare
e fa infiniti uomini afogare». 120

Rispose l'Acqua al Vino: «Cattivello,
tu mostri ben che se' poco intendente:
pel vin si volge agli uomi[ni] el cervello,
che ispesso per le case el fuoco ardente
s'apic[c]a che par quel di Mongibello;
e alle volte non lassa nïente,
entro alle case ogni cosa disfàne:
lìacqua lo spegne e fa sempre buon pane!» 128

Rispose el Vino a l'Acqua: «A[h]i, balorda,
tu sai benquando l'uomo è infermato
che mai l'acqua a lui non si ricorda,
e 'l vino è quel che l'ha riconfortato!
Poi che tu vuoi, acqua, ch'io ti morda,
se beesse acqua sarebbe ispaciato,
e 'l vino el mantiene e fagli desti
e sensi e polsi; tu gli amaz[z]eresti!» 136

Rispose l'acqua al vino: «O scemunito,
come farebbe lo 'nferno c'ha male
sanz'acqua? Tu debb'essere impaz[z]ito!
L'acqua a lo 'nfermo molte cose vale,
perché l'acqua lo tien netto e pulito
e cuoce el pollo or un po' di sale
e pesta e dàgli più vivande fatte
e fagli e panni bianchi com'un latte!» 144

Rispose el vin(o): «Tu puoi ben cicalare,
ma ciò che tu di', acqua, val nïente;
el vino el fa de letto sollevare
e fa tornar la forza immantanente,
l'acqua gli fa sì el corpo gonfiare
e venir(e) fa molta febre cocente:
guasta lo stomaco, dàgli tormenti
nel petto, fa dolere el capo e' denti. 152

Rispose l'Acqua: «O misero tapino,
tu non potresti, come me, far mai
del gran(o) farina, girare el mulino,
e fare el pane e altre cose assai,
e inafiar(e) gli orti [in] ciascun giardino;
e molte spezierie, come tu sai,
fo venir di ponente e di levante
e do guadagno ad ogni mercatante!» 160

Rispose el Vino: «Sia come a tte piace!
Io so, Acqua, che tu se' molto buona,
son(o) le ragione tue molto verace:
tu giri el mondo e 'l cielo per te tuona
e però teco, Acqua, i' vo' far pace!
Da poi che la tuo fama tanto suona,
son di vergogna impalidito e tinto
e da l'Acqua mi chiamo in tutto vinto». 168

Rispose l'Acqua: «Ancor ti ramenti,
o vin, che tu se' buono a molte cose;
ma io Acqua sono un degli elimenti
e lle mie opre son miracolose!
Po' che far pace meco ti contenti,
or mescolianci in fra l'altre cose:
beiamo insieme in santa caritade,
ché l'Acqua e 'l Vino è di gran necestade!» 176

O buona gente ch'avete ascoltato
Questo contasto de l'Acqua e del Vino,
Dio vi conservi in pace e buono stato
In ogni parte e in ogni camino;

el povero vi sia raccomandato,
che pregherà per voi Iddio divino
che vi conceda lunga e buona vita
e de'vi paradisa alla partita. 184

Uno sguardo alla lingua di questo manufatto. Normali in Toscana i raddoppiamenti fonosintattici (31 *i mmano* ecc.); l'epitesi di 55-56 *mene*:*tene*, 126 *disfàne*, 25 *e rene* "i re", con assimilazione in fonosintassi); l'epentesi di 79 *canidosi* (su un ipotetico *canidore*, "candore" dal lat. CANEO);[64] dissimilazione in 40 *contradio* "contrario", 49 *svemorata* (già in *S*); il metaplasmo con cambio di genere in 43 *dimoro* "dimora"; il singolare con soggetto plurale (v. 85). Ancor più inconfondibilmente toscani lessico e semantica, perfino nel gusto di certi sapidi arcaismi (19 *puliti* "eleganti", da confrontare col francese *poli*; *chermisì* "rosso vivo", sull'arabo *girmizi*), negli indubbi prestiti danteschi (forse 58 *la prima età* "l'età dell'oro"; certamente 60 *el mio latino* "linguaggio" e 166 *la tuo fama tanto suona*), in taluni stilemi topici (124-125 *el fuoco* […] *di Mongibello*), in certe doviziose estensioni di significato.[65] Alla stessa area possono rinviare le espressioni efficacemente ellittiche o scorciate[66] e la sceltezza verbale di certi lessemi.[67] Ma su tutto sormonta il piglio e il tono di un inconfondibile stile canterino, fin dal modulo dell'esordio devoto («Al nome sia di Dio che tutto vede […]»), comune nei cantari anonimi o in quelli di Antonio Pucci, e dall'appello all'uditorio (9 ss. «Signori e buona gente […]»), non senza l'esibizione del proprio repertorio potenziale («molte storie / potre' contar, che tutte ho nella mente […]»), per finire col congedo ammiccante ancora al pubblico *in praesentia*, debita-

[64] Cfr. *canidolor* "candidezza, lucentezza" e *incanidire* in Bernardo Giambullari (ed. B. Marchetti, Firenze, Sansoni, 1955, p. 144).

[65] A 23 *valorose* "di gran valore", 107 *barattare* "impegnare, dare in cambio di denaro", 171 *a lui non si ricorda* "non viene in suo soccorso".

[66] A 60 *dua tanti* "due volte tanto, 103 *si sono state* "sono rimaste inoperose, con le mani in mano", 117 *la fortuna disserra* "la tempesta si scatena".

[67] Cfr. 70 *èmbrici* "tegoli", 73 *baloc*[*c*]*one* "giocherellone", 79 *canidosi* "candidi", il probabile neologismo di 184 *paradisa* "paradisiaca" (se non è da accogliere l'apparente *facilior* delle stampe, *paradiso*); infine *cicalare* "parlare a vanvera", attestato solo nel '400 tra *Pataffio*, *Piovano Arlotto* e Leon Battista Alberti (poi in Pulci e Lorenzo).

mente coinvolto nell'ingenua unzione religiosa («O buona gente che avete ascoltato […]»), con le sue diffuse ridondanze, che non temono neppure l'automatismo delle ripetizioni (i panni lavati e bianchi a 78 e 144, il pane impastato con l'acqua a 128 e 156, eccetera). Ed è proprio questo tono, condizionato da una ben precisa udienza e quindi da una committenza meno implicita che nelle redazioni precedenti, a inglobare e riciclare un materiale variegato e composito.

Coi lessemi legati a nuclei tematici tradizionali (i *paltani* dal prelatino *PALTA "fango"; le *bisc'e botte* di 53-54; i mercanti affondati con le loro navi a 117-120) si associano e convivono bene uno stilema dell'alta poesia quale 85 «luce più che stella» (come nel II dell'*Inferno*), pur degradato a un contesto giullaresco, in quanto attribuito al *vin* […] *chiaro*; tratti da leggenda folclorica (98 «e l'acqua, chi la bee, fa gozzuti»); allusioni a un contesto attuale, dell'economia quattrocentesca in Toscana, nel segno positivo della "masserizia" (94 «le mas[s]aie, poverette, ch'a aspettare stanno»), ma anche in quello negativo della medievale satira delle donne (vv. 101-104), dove magari si potrà insinuare anche un ricordo del difficile rapporto fra Calandrino e monna Tessa. Ancor meglio vi si respira l'atmosfera giocosa che circolava fra *Piovano Arlotto* e *Simposio* laurenziano, col campo semantico dei malanni provocati dal vino[68] o col termine tecnico *cercon(e)* per "vino svanito".[69]

Assai diversa la fisionomia della quinta e ultima redazione del contrasto (*Qu500*), attestata – per quel che so – da tre stampe cinquecentesche;[70] e non solo per ragioni quantitative (164 versi contro i 184 delle 23 ottave di *Ott400*). Eccone il testo[71]

[68] Cfr. 63 *gotta*, ma anche 63 e 66 *goc*[*c*]*iole*, -a "apoplessia, goccia d'umor maligno che dal corpo penetra nel cuore" e 63 *scesa* "flussione, catarro".

[69] Cfr. le prediche del 1424 di san Bernardino da Siena (ed. C. Cannarozzi, Pistoia, Pacinotti, 1943, p. 60).

[70] Che sigliamo *P8* (Palat. Fior. E.6.5.3, cass. I, n. 8, stampata in Firenze nel 1550), *W* (Biblioteca di Wolfenbüttel, Firenze 1568) e *R* (Riccardiana, Edd. rare 689, miscell. Malfatti 17, *sine loco et anno*, ma sicuramente cinquecentina).

[71] Preceduto da un titolo che mettiamo in corsivo, così come le didascalie fra le varie strofe. Lo diamo secondo i soliti criteri conservativi, rinunciando a segnalare caso per caso le frequenti *cruces* e le ancor più numerose irregolarità metriche.

Incomincia la nobilissima istoria
della disputazione del Vino e de l'Acqua,
cosa bellissima da ridere composta nuovamente

In prima comincia il Vino:

[O] persone gentil(e), degne de onore,
con voi i' sto volentier con amore;
ma d'una cosa vi voglio pregare,
che l'acqua villana vogliate lassare. 4

Seguita:

Io son lo Vino, così dimandato,
con grandi signor i' sono apresiato;
ligo li uomini, che pareno pazzi,
mi fazzo far danze, truffe e solazzi. 8

Seguita:

Ma una inimica traditora
vogl'io discacciar senza dimora:
Acqua ha nome quella malvasia
che in riposso mai non mi lassa. 12

L'Acqua:

Chi è quello signor così possente
che me menaza de farme de mal talente?
Io sono l'Acqua degna de onore
che venzo lo Vino per forza o per amore! 16

Seguita:

Dimmi tu, vin(o) superbo, giottoncello,
perché tu mi pari così fello?
Perché me menaci tu senza cagione?
Con te voglio combatter con ragione! 20

Il Vino:

Se per ragione io sarò vincitore,
io te farò pregioniera in una torre;
unde io te farò presto pentire
del mal che tu hai avuto a dire. 24

L'Acqua:
O vino tristo, pien di tradimenti,
tu sei ingannator de tutte le genti
e sì li fai stramazzar per le vie
e dire parole de grande folie! 28

Il Vino:
Ma meglio vale lo mio colo' netto
che lo tuo vigore che è mal netto:
perché tu lavi via ogni brutisia
e togli ogni macula e socisia! 32

L'Acqua:
Ma meglio è lavare e purgare
ogni cosa che non è imbrattare!
E ti fai li omini marzare
e a li vecchi gli occhi scarcagliare. 36

Il Vino:
O Acqua giotta de grande ruina,
tu non hai riposso sera né mattina,
perché sempre tu vai discorrendo
e degli alti monti vai cadendo! 40

L'Acqua:
Però con meco tu non hai da stare!
Tu stai impresonato che non pòi andare
se non quando tu sei liberato:
ma mi son liberata in ogni lato! 44

Seguita:
Tu giace su la fezza continuamente
e molti pravi sapor prendi veramente
che dispiaceno a li nobil signori
e spesso li fai gran[di] disonori 48

Il Vino:
Inimica tu sei sempre stata
de li signori e d'ogni altra brigata,

perché molte pusteme li fai venire
e le male vie li fai tenire. 52

L'Acqua:

E tu li fai marcire la corada
e per ti moreno assai brigada;
quelli che tengono la tua barata,
molta gente fai essere amalata. 56

Il Vino:

Mi fazo li uomini forti e ponderosi,
tu li fai pigri, brutti e dolorosi;
mi li fazo vermigli veramente,
tu li fai palidi e cinerente! 60

L'Acqua:

Mi fazo li uomini onesti e intelligenti,
tu li fai disonesti e negligenti;
mi li fazo devoti e virtuosi,
tu li fai molto lordi e soffocosi! 64

Il Vino:

Tu fai li uomini magri senza vigori,
mi fazo grassi e bon parladori
che san ben dir le sue ragioni
e se fan temere da pravi e da boni! 68

Seguita:

I' fo parlar todesco chi non è sta' a Lamagna,
i' fo parlar spagnol chi non è sta' in Spagna,
i' fo parlar francese chi non è sta' in Francia,
i' fo parlar taliano chi non è sta' in Italia; 72

Seguita:

i' fo parlar turco chi non è sta' in Turchia,
i' fo parlar ebraico chi non è sta' in Soria,
i' fo parlar lombardo chi non è sta' in Lombardia,
i' fo parlar d'ogni linguaggio in fede mia! 76

L'Acqua:

Tu li togli lo senno e la mente
che de Dio se ricordan poco o niente:
a casa calda saranno portati
quei che tengon li tuoi solazi matti|! 80

Il Vino:

Tace, te dico, e non me favellare!
Poco che tu me facci, te farò impersonare,
tante amistade ho con li signori
che te venceranno con tuo disonori! 84

L'Acqua:

O[h], se non guardasse al mio onore,
i' te toria la forza e lo vigore
e sì te faria un tal disonore
che certo mai avesti lo maggiore! 88

Il Vino:

Uditi, signori, quanti mal fa l'Acqua
e quante bone persone amaza!
E se non conoscessi le sue ribalderie,
io non diria queste parole mie. 92

L'Acqua:

Che dice tu, malvasio poltrone,
quanti omini fai tu metter in prigione?
Non te voglio ancor dir tanta villania,
che uomini e donne metti in mala via. 96

Il Vino:

Già sai tu che da bever(e) non sei sana:
per ti si guasta l'uomo e sì se svana!
Tu non e' ma' da stare in segia e in paroli
a lavar scudelle, taglieri e cazoli! 100

L'Acqua:

O gaglioffo, figliol de Gambastorta!
Per ti molta gente cadeno morta;

per ti, giottone, impegna l'om il zupone
e calze e zornei e altre cose che sone! 104

Il Vino:

Lo tempo malinconico fac'io desportare
e lo stomaco pieno fac'io confortare;
ancora li vecchi faccio regiovenire
e le donne gioiose faccio tenire! 108

L'Acqua:

Meglio sarebbe bevere de l'acqua
che così cara non se acatta,
e mantenere li occhi chiari e acuti:
ma tu, Vino, li fai foschi e brutti! 112

Il Vino:

Tace, matta, e tira piane!
Sempre tu sei usa star in foss'o paltane:
dentro sì ghe volta babii, botte e rane,
bisse e altre cose vane! 116

L'Acqua:

Se tu pensassi quanti ben io faccia!
De mi se impasta lo pane e le fugaccia,
e io faccio li panni bianchi più che latte
e per mi molte persone son battezate! 120

Il Vino:

E mi uno vanto mi posso dare:
senza mi non se po' messe cantare
né lo prete po' aver celebrato
se io non li sono apresentato! 124

L'Acqua:

Ancora senza mi non si po' celebrare
né lo prete senza mi non può fare;
moline, paste, rèseghe facc'io voltare,
la faccia e le man faccio lavare! 128

Seguita:
E le semenze della terra fo maturare
e le uve de chi tu nassi, che son tue mare,
senza mi non porriano portare
vino né posca: questo a me pare! 132

Seguita:
Ma vòi tu ch'io te dica lo mio talente?
Se villania me dirai più niente,
de l'acqua te farò così gran carestia,
che mai avesti sopra la fede mia! 136

Seguita:
Però che sei così disconoscente
de le mie bone grazie veramente,
te bisognerà perdonanza chiamare
se in pace meco tu vorra' istare. 140

Seguita:
E altramente non te arò perdonare,
perché contra me hai voluto questionare
e ricche genti tu fai disertare
e ad alcuni manca pan per ti pagare! 144

Il Vino:
O bona Acqua, dolce madonna mia,
perdoname se t'ho ditto villania!
Però che voglio esser tuo amico,
e con grande temenza te lo dico. 148

Seguita:
Perché de ora inanzi te vogl'io amare
e sì vogliamo sempre insieme stare,
e insieme ne vogliamo mescolare
per lo vigor del vino temperare! 152

L'Acqua:
Tutto questo certamente me piace
e con ti faccio bona e sempiterna pace;

e sì ne daremo consolazione
poi sì invideremo li compagnone! 156

Alli auditori:
Fatta è la pace de l'Acqua e del Vino:
e così fuss'ela fra el guelfo e ['l] gibellino,
e ciascun n'avessi le sere e mattine
in ciascuna casa cento càneve pine! 160

Seguita:
Adonca beveremo bene arditamente
acciò che noi abbiamo bona mente,
e ringraziamo tutti lo Nostro Signore
acciò che possiam(o) viver con onore! 164

Di nuovo, sembra sancito il ritorno al metro della quartina (proprio di *C* e *S*): tuttavia l'abbandono dell'ottava canterina di *Ott400* non offre proprio una soluzione assimilabile alle strofe del serventese caudato. Si tratta infatti di quartine a distico AABB, secondo una tipologia tendenzialmente arcaica, accanto alle più normali quartine monorime, qui infatti rappresentate in misura non poi tanto sporadica:[72] circa un quarto del totale di 41 strofe. Un genere metrico, dunque, altrettanto arcaico che il serventese caudato.[73] Ma non basta. Dietro la solita metrica 'a organetto' di natura giullaresca, improntata pertanto a un endemico anisosillabismo, corredata inoltre delle altrettanto consuete rime imperfette, assonanze e consonanze,[74] si cela con ogni probabilità l'incrocio (nel verso-

[72] Se non 53-56 e 65-68, assonanzate, nonché 157-160 consonanzata, certamente 33-36, 73-76, 85-88, 113-116, 125-128, 129-132, 141-144, 149-152.

[73] Le quartine bisrime si trovano adottate nel bonvesiniano *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*; ma il metro più comune in Bonvesin è la quartina monorima. Distinti in Bonvesin, i due tipi si alternano e coesistono in *Qu500*. Ricordo che i *Proverbia super natura feminarum* presentano quartine monorime di alessandrini, con emistichi dispari spesso sdruccioli; che analoghe quartine spesso assonanzate si trovano in Giacomino da Verona; che infine la *Passione* di Ruggieri Apugliese è confezionata in quartine monorime di ottonari-novenari, ma perfino di endecasillabi, non senza la compresenza di strofe pentastiche e di due strofette distiche a mo' di didascalia: cfr. Contini, *Poeti del Duecento*, I, p. 522 ss., 625 ss., 902.

base) fra due schemi ritmici, l'endecasillabo e l'assai più venerabile per antichità doppio settenario o alessandrino. Già versi come 4 «che l'acqua villana vogliate lassare» o 6 «con grandi signori i' sono apresiato» sembrano già doppi senari irriducibili al ritmo endecasillabico (e così molti altri); ma poi il tipo 69 «I' fo parlar tedesco chi non è sta' a Lamagna», esteso all'intero blocco 69-76 rientra pienamente nel più perfetto canone dell'alessandrino; e con questi otto versi ne vanno parecchi altri, davvero irriducibili ai tre ritmi principali dell'endecasillabo.

A questi elementi si aggiungono i rapporti istituibili sul piano tematico e lessicale con le redazioni più antiche, che la genuinità del manufatto, come ultimo anello di questa catena, allentatasi semmai con l'iniziativa canterina di *Ott400*. Un'arcaicità che potrebbe ben risalire a fonti originarie: come ci insegna la buona filologia, *recentiores non sunt deteriores.*[75] Pensiamo soprattutto alla seconda parte di *Qu500*,[76] che quasi per intero trova precisi riscontri in *A* e *C*. Non si ha, insomma, l'impressione di un rifacimento, ma di una conservazione (per trafila tradizionale) di nuclei precedenti;[77] anche se le didascalie che individuano teatralmente i due contendenti eliminano fin dall'inizio ogni traccia di ambientazione, riducendo a zero l'insieme dei nessi allocutivi. Insomma, una rozza commedia recitata su un palcoscenico di provincia o di quartiere.

In buona sostanza, ci si deve domandare se questa indubbia arcaicità del nostro manufatto, appunto *Qu500*, sia voluta o spontanea; o meglio se risulti dall'effettivo recupero di uno scartafaccio antico o da una non interrotta trafila tradizionale, magari per trasmissione mista,

[74] A 109-110 acqua:acatta; si registran addirittura la rima identica 29-30 *netto*:*netto* o l'estrosa "licenza" di 104 *sone* "sono" (:*zupone*).

[75] Il rinvio d'obbigo è ai classici P. Maas, *Critica del testo* (1950), trad. it., Firenze, Le Monnier, 1952 e G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952², *passim*.

[76] Cioè le strofe 53-56, 85-88, 89-92, 97-100, 101-104, 109-112, 113-116, 117-120, 121-124, 125-128, 129-132, 145-148, 149-152, 153-156, 157-160.

[77] Si vedano 85-86 e 97-98 in connessione col tema primitivo e le espressioni testuali di *A*; nonché 103-104 col motivo dell'impegnare perfino la camicia per colpa del vino e del gioco, che trova riscontro in *A* e in testi mediolatini e francesi (cfr. Wiese, *Zum Streitgedichte*, pp. 73-74), in rapporto a *Ott400*; e 80 ss. con riferimento ai precedenti latini e volgari di *Qu500*.

orale e scritta insieme, tipica in ogni caso di una zona depressa o conservativa in quanto provinciale o periferica (insomma in omaggio al criterio linguistico delle aree laterali, dove sopravvivono forme che al centro sono scomparse del tutto). In pieno Cinquecento un prodotto del genere non può non lasciare stupiti; persino i filologi che abbiano presente quella straordinaria *expertise* di Carlo Dionisotti su un poema cinquecentesco di un carneade, tale Augustino Almadiano, che sembrerebbe davvero fuori del tempo e dello spazio.[78]

Qui però siamo almeno in uno spazio ben definito, certamente il settentrione d'Italia, del quale emergono fenomeni inconfondibili. Li elenchiamo rapidamente. L'esito assibilato di PRETIUM in 6 *apresiato* e di MALIFATIA in 10 *malvasa* e 93 *malvasio*, con una cospicua serie di assibilazioni:[79] 8 *fazzo*, 42 *impresonato*, 45 *fezza*, 103 *zupone* (dall'arabo *giubba*), 104 *zornei* "casacche" (cfr. francese antico *jornee*, toscano *giornea*); la palatalizzazione di GL- in 17 *giottoncello* e 53 *giottone*;[80] gli ipercorrettismi di 12 *riposso* e 32 *socisia* di contro a certe rime che sono un palese indizio di degeminazione (111-112 *acuti*:*brutt*i, 119-120 *latte*:*battezate*); la sonorizzazione di 53-54 *corada*:*brigada*, 66 *parladori*, 119 *fugaccia* (dal latino tardo FOCACIA), 156 *invideremo* (futuro di *invitare*); il suffisso –*isia* (31-32 *brutisia*:*socisia*), ancor oggi vivo in Emilia e Lombardia; il metaplasmo con assibilazione di 35 *marzare* (da –IRE); il plurale femminile in –*i* per –*e*, che però è soprattutto romagnolo (Rohlfs § 362); la desinenza –*iti* di 89 *uditi*; il lessema 36 *scarcagliare* "secernere siero, muco", attraverso uno *scaracchiare* (REW 4752, Farè 3685); il ricostruito, come in *A*, 55 *barata* "confusione".

Dall'area settentrionale esorbitano soltanto 160 *pine* "piene" (in rima),[81] il francesismo 52 *tenire* e l'assimilazione in *sandhi* 29 *colo' netto* "colore netto, pulito"; più generici il latinismo 7 *ligo*; l'aferesi di 51 *pusteme* "ascessi" (dal greco-latino APOSTHEMA); l'*hapax* 60 *cinerente* "di color grigiastro come la cenere"; l'insolito suffisso di 64 *soffocosi*; i

[78] *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 92-93.

[79] S'aggiunga l'assibilata di 16 *venzo*, su sonorizzazione del tipo milanese *veng* "vincere" (Rohlfs § 265).

[80] Cfr. anche 158 *gibellino*.

[81] Con riscontro nell'umbro-laziale, ma anche nel lombardo *piga* (Rohlfs § 186).

lessemi 98 *se svana* "diventa svanito"; 127 *peste* "macine" (da PISTARE), 132 *posca* "mosto" (REW 6681); il semantema di 5 *dimandato* "denominato". Sono invece fenomeni più propriamente veneti la riduzione da –SC- a –SS- in 130 *nassi* (NASCIS), o da -TR - a –R- in 130 *mare* (MATREM), più sporadico in piemontese; le forme del pronome personale, *mi* e *ti*;[82] soprattutto *ghe* "gli" (Rohlfs §§ 459 e 461) e 158 *ela*, "ella, essa"; i lessemi 115 *babii* "rospi",[83] *rèseghe* "seghe" (da RESECARE) e 160 *càneve* "cantine", addirittura veneziano.[84]

Ad una cultura genericamente arcaica, con possibili travasi dall'alto al basso e viceversa, pertengono 14 *de mal talento* "uno spiacevole trattamento",[85] 93 *poltrone* "briccone, lestofante", 139 *chiamare* "invocare", il genitivo biblico 37 *de grande ruina*, l'efficace anacoluto di 55-56. A uno splendido e solare *côté* giullaresco, quello di Cielo d'Alcamo e simili, rimonta il 'vanto' del vino come suscitatore di ogni possibile lingua: una serie anaforica tesa per due quartine (69-76), preceduta per giunta da una serie a botta e risposta nel *débat* fra i due contendenti: 55-66 [Vino] *mi… tu… mi… tu…* [Acqua] *mi… tu…mi… tu…* [Vino] *tu… mi…* Siamo qui nell'àmbito della più franca topica giullaresca: si pensi al «Cercato aggio Provenza, Francia e Calavrìa […]» di Cielo, a *Povertade ennamorata* di Iacopone, ovvero ad altri 'vanti' di Matazone e di Antonio Beccari.[86] Ma vi ritorna anche una grande metafora resa celebre da san Bernardino,[87] qui in 79 *casa calda* "all'inferno".[88]

[82] Rispettivamente ai vv. 8, 57, 59 e 54.

[83] Cfr. REW 852-853 e Farè, p. 42. È però anche nel milanese come *pabbi* e *babbi* (Cherubini: "rospo o *rana bufò*"): del resto, il sospetto che dietro il sintagma *botte e rane* si celi il milanese *bottaranna* "girino", era già affiorato per *A*.

[84] *Càneva* è nel Boerio, dal latino tardo CANABA.

[85] A meno che non si debba correggere *de farme* in *desfarme*, da cui – per il sintagma in questione – la possibilità di intendere "con malvagio animo".

[86] Per Cielo e Matazone, cfr. Contini, *Poeti del Duecento*, I, pp. 177 ss. e 791 ss. ; per Iacopone, ivi, ma II, p. 75; per il Beccari, cfr, ed. L. Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, p. 150.

[87] Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena*, a cura di C. Delcorno, Milano, Rusconi, 1989, *passim* (vedi l'*Indice* finale s. v. *inferno*).

[88] Il GDLI offre inoltre esempi di Aretino, A.F. Doni, Lippi e Fagioli. Nei dialetti meridionali sono attestate le forme *casa cauda* o *cauta* o *cadda* (cfr. Rohlfs nel *Vocabolario salentino* e in quello *delle tre Calabrie*); il DEI rinvia anche all'engadineseticinese *cadafò*.

L'insieme parla dunque di un manufatto veneto di genesi mista: elementi di conservazione provinciale[89] si abbinano a un probabile recupero di una tradizione anche scritta. È probabile che all'origine ci sia l'opera di un giullare capace di risalire a varie fonti: non certamente a *Ott400* (che è un po' tagliata fuori dalla linea maestra), se non casualmente nel particolare che è il Vino e non l'acqua ad avviare il contrasto. Una traccia potrebbe ravvisarsi nel titolo (*cosa bellissima da ridere composta nuovamente*); certo è che l'architettura di *Qu500*, a dispetto della rozzezza, rivela una sua equilibrata armonia. Si comincia con l'appello del Vino all'uditorio non senza *captatio benevolentiae* (vv. 1-4), poi con la sua auto-esibizione (5-8) e con la polemica presentazione dell'avversaria (9-12); segue uno schema teatrale a botta e risposta, dove la battuta semplice (coincidente con la quartina) si alterna con la doppia, in due quartine (la seconda delle quali segnalata da un *seguita*, mentre la prima è preceduta, come le singole, dal nome del contendente).[90] Seguono infine due battute pronunciate da una voce anonima, quasi il corifeo di una brigata, rivolte *Alli auditori* (157-164), con le quali il cerchio si chiude perfettamente, lasciando all'Acqua nella quartina 153-156 la parola finale, come invece al Vino si era concesso l'onore dell'esordio.[91] Il pubblico, committente involontario di *Qu500* poteva essere contento di questo compromesso nel nome di *Nostro Signore*; e anche del fatto che quel testo sembrava nato dal nulla senza l'intervento o la firma di un autore.

Un'ipotesi appagante sulla natura di *Qu500* potrebbe al limite riverberare luce sull'intera storia del nostro *Contrasto* e portare ad una sua perentoria retrodatazione: finora attestato dal 1430, esso verrebbe

[89] Ad esempio, il ricordo nella chiusa (vv. 158-159) dei Guelfi e Ghibellini.

[90] Analiticamente (in corsivo le battute multiple): *Acqua 2* (vv.13-20), Vino 1 (21-24), Acqua 1 (25-28), Vino 1 (29-32), Acqua 1 (33-36), Vino 1 (37-40), *Acqua 2* (41-48), Vino 1 (49-52), Acqua 1 (53-56), Vino 1 (57-60), Acqua 1 (&1-64), *Vino 3* (65-76), Acqua 1 (77-80), Vino 1 (81-84), Acqua 1 (85-88), Vino 1 (89-92), Acqua 1 (93-96), Vino 1 (97-100), Acqua 1 (101-104), Vino 1 (105-108), Acqua 1 (109-112), Vino 1 (113-116), Acqua 1 (117-120), Vino 1 (121-124), *Acqua 5* (125-144), *Vino 2* (145-152), Acqua 1 (153-156).

[91] Non diversamente in *Ott400*, dove però entrava in scena l'autore, quasi come spettatore di quel contrasto.

agevolmente ricondotto al primo Trecento, se non alla fine del Duecento sia dagli arcaismi bonvesiniani di *A* sia dai relitti arcaici, quasi fossili viventi, di *Qu500*, se non sono – come si accennava – *repêchages* di antichi scartafacci. Sembrerebbe probabile, insomma, che in origine fossero tutte quartine bis-rime, donde – per tendenza faciliore – si sarebbe arrivati alla proliferazione di quartine monorime, rifatte sull'eco di versi "prevalenti"; e tuttavia spesso queste nostre monorime svolgono temi già tradizionali. Ma non si può escludere l'inverso; e cioè che su una struttura completamente nuova (e bis-rima) si verificasse l'inserzione di nuclei tradizionalmente autentici e riproducenti nella monorimicità la struttura dell'antico serventese caudato (*AAAb/BBBc*… eccetera). O viceversa alle origini, sul finire del Duecento, era la quartina; e l'elaborazione in serventese sarebbe posteriore, come sembrerebbero provare (se non sono tutti da ridurre con l'espunzione di glossemi) gli indizi di versi doppi in *A*, *C* e *S*? Rispondere non è agevole, e purtroppo l'incertezza resta.

Quanto ai versi, è speciosa forse l'alternanza di versi doppi e di endecasillabi;[92] piuttosto, questi ultimi sono forse il punto d'arrivo di una graduale decomposizione della struttura ritmica tradizionale, decomposizione testimoniata in gradi diversi dai tipi 6+7, 6+6, 5+6, 5+5, ritmi grosso modo iacoponici o pseudo-iacoponici.[93] Comunque sia, pare assurdo o quanto meno singolare che alla metà del Cinquecento uno stampatore sia pur sprovveduto non fosse in grado di rasset-

[92] Del resto, mai attestata se non in contesti ritmico-rimici assai più consapevoli ed elaborati, da Cielo d'Alcamo (su cui si veda l'ineccepibile referto di Contini, *Poeti del Duecento*, I, p. 174) in giù: cfr. T. Casini, *Di alcuni ritmi e poemetti volgari*, in *Studî di poesia antica*, Città di Castello, Lapi, 1913, p. 115: «Per un periodo di tempo abbastanza lungo, il quale si può circoscrivere tra la fine del secolo XII e il principio del XIV, fu usata in Italia, con qualche larghezza, in componimenti di indole svariata, ma a preferenza narrativi, didascalici e dialogici, una forma di strofe composita, costituita da una fronte per lo più tetrastica, qualche volta ternaria o distica, di versi doppii monorimi, non sempre anche interiormente rimati, e da una coda di due endecasillabi accoppiati».

[93] Il rinvio d'obbligo è all'ed. delle *Laude* di Iacopone da Todi, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, pp. 372 ss. e a R. Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, *passim*.

tare alla buona questi ritmi mostruosi, se non altro sulla base della stragrande maggioranza di endecasillabi: un'operazione del resto già esperita dalla rilimatura assettatuzza di *Ott400.* Dunque, questo rispetto del dato tradizionale, anche inconsulto o paradossale, sembra rispecchiare una situazione abbastanza chiara: in altri termini presuppone la presenza di uno scartafaccio antico, venerabile a dispetto della sua rozzezza, riprodotto fedelmente come cosa preziosa e di rarefatto interesse antiquario (è ben l'epoca, questa, dei Beccadelli e dei Bembo col riaffiorare degli autografi petrarcheschi!). E questo non poteva avvenire a Firenze, dove una qualsiasi mano cinquecentesca (Claricio insegna…) avrebbe intonacato di garbata calce toscanina questo prodotto a metà arcaico e a metà dialettale (diciamo veneto, o giù di lì).

Leandro Perini

IL SEGRETO DEGLI UMANISTI: DALL'ETÀ DI PETRARCA A QUELLA DI MACHIAVELLI

Vista la varietà e la molteplicità dei fenomeni che si possono ricondurre alla pratica del segreto nel non breve periodo di tempo compreso tra Medioevo e Rinascimento, sono costretto a chiedere indulgenza, caro Roberto, a te che mi leggerai e agli altri eventuali lettori, in quanto dovrò pretendere non poca pazienza correndo indietro e avanti nello sforzo di delimitare concettualmente e cronologicamente un fenomeno connesso alla «comunicazione».

Gli studiosi attuali, dall'altezza di sei millenni di storia conosciuta dell'umanità, annunciano di essere riusciti, secondo il criterio della «comunicazione»,[1] a distinguere in questo panorama dagli orizzonti sconfinati (che ci lasciano, da un punto di vista psicologico-emotivo, indifferenti) tre rivoluzioni: 1) quella *chirografica* (invenzione della scrittura, IV millennio a.C.); 2) quella della *stampa a caratteri mobili* (o di Gutenberg, 1450c.); 3) quella *elettrica ed elettronica*.[2]

Pertanto i limiti epocali di quel che dirò, giusto il tema che ho scelto per festeggiare i tuoi anni, si collocano entro una cornice in cui, dal punto di vista di una storia dei sensi e della loro posizione relativa, l'udito (oralità) aveva ancora un diffuso predominio sulla vista (scrittura manuale e a stampa), il senso «intellettuale» per eccellenza che non aveva ancora conquistato il primo posto tra tutti gli altri, come sostenne nel secolo scorso lo storico francese Lucien Febvre in un libro che ha fatto epoca (nonostante la cieca ostinazione di coloro – ma son pochi fortunatamente – che ne negano l'importanza), *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais.*

[1] Termine oggi di grandissimo uso (e abuso) ovunque da cinquant'anni circa, corrispondente alla formazione delle grandi società di massa del Novecento secondo quanto teorizzato da Marshall McLuhan fin dal 1964.

[2] M. Baldini, *Storia della comunicazione*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 9-10.

Millenni di oralità hanno tenuto celato un oceano di storia dell'umanità preletterata, dalla quale solo faticosamente l'archeologia è riuscita a svelare, attraverso l'interpretazione ipotetica degli avanzi, le linee generalissime di evoluzione di quelle società (i più recenti, come sai, e clamorosi di questi sono rappresentati da due avanzi umani, in gergo «Lucy» e l'«uomo delle nevi»).

Non meno interessanti sono i dati, sempre ipotetici, offerti dalla sociobiologia, ai cui studi possiamo connettere le ricerche dei Cavalli Sforza (padre e figlio) sulle grandi migrazioni dell'umanità in base alle analisi dei gruppi sanguigni facendo finalmente apparire alla luce l'arcano del nostro passato remoto.

Resta anzitutto – e non è poco – tutto quello che di individuale è posto al di qua dei fenomeni sociali collettivi ed è stato conservato al riparo della percezione dei contemporanei o degli osservatori posteriori. In questo campo e per restare nell'ambito temporale del tema si possono anzitutto sottoporre all'analisi critico-storica quelle poche note personali o quelle autobiografie che serbino una parvenza di un'autoanalisi psicoanalitica: dal *Secretum* di Francesco Petrarca (che sente molto delle *Confessioni* di S. Agostino) fino al cosiddetto «ricordo del nibbio» di Leonardo da Vinci, cioè dell'artista più misterioso del Rinascimento, che amava occultare i suoi pensieri in una scrittura che si può leggere solo con uno specchio e da destra a sinistra (che tentò una volta anche S. Freud).[3]

In secondo luogo possiamo rivolgere la nostra attenzione a tutti quei piccoli gruppi che hanno conservato e trasmesso da tempi immemorabili conoscenze esoteriche (*arcana naturae*), come i segreti occultati nella pratica alchimistica.

Ma possiamo anche, col criterio del piccolo numero, farci attirare dai comportamenti di quel ristretto gruppo molto attivo di mercanti-

[3] S. Freud, *Leonardo [1910]*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 36. Si tratta dell'interpretazione psicanalitica del ricordo infantile di Leonardo: «Questo scriver sì distintamente del nibbio par che sia mio destino, perché ne la mia prima ricordazione della mia infanzia e' mi parea che, essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra».

banchieri che hanno messo in moto, tra il Medioevo e il Rinascimento, il denaro e leggiamo in un libro giovanile del celebre storico economico Armando Sapori *La crisi delle compagnie mercantili. I libri di commercio dei Peruzzi* che nell'archivio privato del Marchese Lorenzo Ginori Venturi di Firenze si conservavano due «Libri segreti» della compagnia dei Bardi (dal 1310 al fallimento) scritti da due computisti (Fetto Ubertini e Cino del Migliore Ridolfi).

Cominciano tutti e due in questa maniera:

> Al nome di Dio Padre e del suo sanctissimo Figliuolo Giesocristo et de lo Spirito Sancto amen.
>
> Et di guadangno et di buona ventura et d'acrescimento d'ogni bene che Idio dea a noi et a tutti choloro a chui s'aparterrà questo libretto, il quale si chiamerà libretto segreto nuovo; et è della Chonpagnia di Messer Lapo et di Doffo de' Bardi, di Messer Ridolfo de' Bardi et de' Chompangni.[4]

Cosa faceva essere «segreti» questi due libri di commercio? Fornivano in sostanza, commentava il Sapori, i dati sugli utili alla fine dei singoli esercizi, sui capitali conferiti dai soci, sugli stipendi dei dipendenti, sui dividendi dei soci, sul patrimonio fondiario della compagnia. Contenevano, insomma, il segreto del capitalismo commerciale del Medioevo.

Il prolungamento 'moderno' del segreto dei mercanti è uno degli aspetti più complessi, per il quale – a mia conoscenza –, non esiste una fenomenologia segnalata, classificata e studiata. Mi è capitato, però, di leggere una specie di romanzo familiare di Philippe Brochard, *Une famille de marchands et industriels du moyen âge à nos jours*,[5] il quale assicura il lettore che, nonostante il suo carattere immaginario, ha attinto ad una vasta documentazione storica. E giunto al 1541, illustra i «segreti» del mercante Antoine Richaud che in punto di morte rivela al figlio di un amico, Jean Challey, quali sono i segreti del mercante, invi-

[4] A. Sapori, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi con prefazione di G. Prato*, Firenze, Olschki, 1926, p. 210.

[5] Hachette, 1980.

tandolo a guardare dentro una cassaforte di legno che per aprirsi aveva un congegno segreto e che conteneva i suoi strumenti segreti.

La prima cosa estratta da Jean Challey è una bilancia per i cambi, poi un abaco e infine un libro d'amministrazione. Naturalmente, per quanto fondato su letture storiche, si tratta di un romanzo che segnala, però, in modo pertinente per l'età moderna, la continuità dell'uso dei «libri segreti». In mancanza di meglio, quindi, mi limiterò, sulla base delle suggestioni che il romanzo offre, a richiamare l'attenzione su un caso storico significativo, quello dei grandi mercanti e banchieri dell'epoca, i Medici.

Il noto storico dell'economia Raymond De Roover segnalava che, mentre prima della metà del XV secolo i «libri segreti» dei Medici erano frequenti (di solito tenuti non da computisti ma da uno dei soci), a partire dal 1451 questi libri scompaiono, mentre più abbondante diventa la corrispondenza che segnala la declinante fortuna del banco mediceo.[6] Le cose lentamente ma inesorabilmente andavano di male in peggio e le filiali, una dopo l'altra, fallivano. Non sorprende quindi che, come leggiamo nelle *Istorie fiorentine* di Niccolò Machiavelli (L. VII, capp. 2-3), dal 1458 Cosimo, d'accordo con uno dei più potenti cittadini di Firenze, Luca Pitti al quale poi delegò il governo, abbia organizzato un 'colpo di Stato' (Machiavelli, ovviamente, non usa questo termine)[7] preceduto da una vasta opera di corruzione, col quale, private di ogni importanza le vecchie assemblee comunali, mise nelle sue mani la somma del potere della città di Firenze. Sembra di poter dire che, abbandonata la sfera dell'economia, i Medici abbiano voluto assicurarsi il primato a Firenze più con la politica che con le declinanti ricchezze mercantili. Abbiamo qui un esempio di eclisse temporanea di una delle forme di comunicazione (i «libri segreti») a vantaggio di un'altra forma di comunicazione (quella politica).

[6] R. De Roover, *Il banco Medici dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 5.

[7] «[…] benificando questo e quell'altro cittadino, defendendolo da' magistrati, suvvenendolo di danari, tirandolo immeritatamente agli onori e con giuochi e doni publici gratificandosi la plebe» (N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, libro VII.1, in *Opere*, III, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 2005, p. 629).

Nell'elencare i fenomeni sociali nei quali la conoscenza esclusiva di qualcosa costituiva la ragione del *modus operandi* di qualche soggetto individuale o di piccoli gruppi rivolto al conseguimento di un guadagno, non possiamo fare a meno di ricordare tutti quei libri contenenti i segreti di bottega: risultato, si potrebbe dire, di tutto un continuo «ghiribizzare» (così si esprimeva a proposito degli artisti Giorgio Vasari) che conduceva a «cose bellissime et invenzioni astrattissime solamente per guadagnare».[8] Tra questi libri, oggi scomparsi, possiamo forse pensare – per congettura – a quelli della famiglia dei Della Robbia, Luca e Andrea, contenenti i segreti delle ricette per le loro famosissime terrecotte invetriate. Ma anche l'invenzione della maestosa cupola di S. Maria del Fiore di Firenze da parte di Filippo Brunelleschi non fu certo priva di questa componente del segreto. Il racconto che ne fece Giorgio Vasari, per romanzesco che sia, non è affatto da rigettare, anzi. Qui non vi compare il «ghiribizzo», ma lo studio intenso del Pantheon romano – il più maestoso tempio dell'antichità – col quale il nostro 'Pippo' (in armonia con i tempi della Rinascita e con i mezzi impiegati, cioè quei viaggi che da sempre hanno costituito l'essenza dell'Umanesimo) riuscì a carpire il 'segreto' architettonico, trasferendolo poi nella costruzione fiorentina.[9]

Restano, invece, di dubbia classificazione, quanto al loro fine, quei taccuini ancora superstiti (uno dei più famosi quello del francese Villard de Honnecourt, XIII sec.), ma anche quelli di Leonardo da Vinci contenenti procedimenti di fabbricazione, di uso e di installazione di meccanismi non destinati immediatamente al guadagno, che possiamo definire strumenti scientifici. Ma qui, nonostante l'apparente mancanza di un segreto, compare un elemento che fa apparire il segreto come

[8] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi – A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1991, p. 232. È la vita di Luca della Robbia.

[9] Vasari, *Le vite*, pp. 285-301. Oggi un architetto, Gerd Heene, ha elaborato una teoria sul segreto della tecnica costruttiva del Pantheon in un libro, *Baustelle Pantheon* (Düsseldorf, Verlag Bau+Technik), di cui ha dato notizia G. Küffner sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung», n° 234, 9 ottobre 2007, p. T1. Ringrazio il Dr. Klaus Gerbaulet che mi ha segnalato la notizia.

qualcosa di più complesso della definizione corrente. Uno di questi è il *Tractatus astrarii* di Giovanni Dondi.[10] Il Dondi era un medico e astronomo padovano del Trecento, che costruì tra il 1365 e il 1380 un orologio planetario chiamato *Astrarium* installato a Pavia (e scomparso già a metà del Cinquecento) del cui congegno si conservano alcuni manoscritti. L'orologio del Dondi serviva solo incidentalmente a segnare il tempo: rappresentava il percorso celeste del sole, della luna e dei cinque pianeti intorno alla terra secondo il sistema tolemaico e forniva un calendario perpetuo di tutte le festività religiose, sia fisse che mobili, con la ricostruzione geniale delle orbite ellittiche della Luna e di Mercurio. Ad un certo punto l'orologio si guastò e quando, nel 1529, l'imperatore Carlo V lo vide in quelle condizioni e volle farlo riparare, trovò solo un tecnico, Giovanni Torriani, in grado di aggiustarlo, nonostante la presenza del *Tractatus astrarii.*[11]A ben riflettere si tratta di un caso in cui la tecnologia era rimasta, nonostante l'informazione scritta, legata all'esperienza individuale (e in questo consisteva il segreto del mestiere) e in cui il mezzo di diffusione delle tecniche non fu lo scritto (o più tardi la stampa), ma la migrazione dei tecnici dotati di personali, irripetibili abilità, come ha osservato Carlo Maria Cipolla.[12]

La testimonianza più significativa è, certamente, in questo periodo di cerniera tra Medioevo e Rinascimento, la diffusione dell'arte tipografica avvenuta quando i collaboratori del Gutenberg emigrarono all'estero.

Nel 1472 si costituì a Milano una società tipografica composta da Gabriele degli Orsoni, l'umanista Cola Montano, Antonio Zarotto da Parma, Pietro Antonio dal Borgo di Castiglione e Gabriele Paveri Fontana. I soci firmarono davanti ad un notaio un contratto in cui compaiono queste due significative clausole:

[10] *Tractatus Astrarii di Giovanni Dondi dall'Orologio*, a cura di A. Bullo, Conselve Padova, Edizioni Think ADV, 2003. La sua figura di scienziato e insieme, a tempo perso, di rimatore è ricordata da C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*,Torino, Einaudi, 1967, p. 51 come figura eccezionale di scienziato nel panorama dei legisti e degli artisti a metà del Trecento.

[11] L.White jr., *Tecnica e società nel Medioevo*, Milano, il Saggiatore, 1970, pp. 184-85; 224.

[12] C.M. Cipolla, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Bologna, Il Mulino, 1974, p. 235.

> 11) Item dicti compagni voleno esser intexo, che se tegnirà secreta la compagnia, e tutti i libri che se stamperanno fino parerà a dicti compagni; e che non se accepterà alcuno compositore ni stampatore ni altro lavoratore senza sacramento d'esser fidele e secreto a la compagnia de quanto ghe serà comandato.
>
> 12) Item dicti cinque compagni voleno espressamente esser intexo che non sia alcuno de li compagni chi ardisca ni presuma havere intelligentia cum alcuni altri maestri de stampa o che facessi stampare, ni a quelli dare alcuno adiuto ne favore, ne consilio ne recordo, ni in dicti ni in facti, ni in segni, ni in cegni, in alcun altro modo de lettere de inchiostro da stampare, de correggere, de imprestare libri ni de fare imprestare, ni per alcuna altra via che resultasse in danno de la presente compagnia.[13]

Finora mi sono limitato a prendere in considerazione individui o piccoli gruppi che alimentavano col segreto o con l'abilità personale difficilmente comunicabile le ragioni della propria funzione sociale; ma se estendiamo l'osservazione a fenomeni di più ampia e più numerosa complessità, in questo periodo collocato tra Medioevo e Rinascimento, possiamo notare che le grandi istituzioni come la Chiesa e gli Stati (la religione e la politica) hanno mantenuto istituzionalmente o intenzionalmente la componente del segreto.

La Chiesa cattolica, attraverso la confessione dei peccati (la penitenza, che per i cattolici è un sacramento), ne ha istituzionalmente affermato l'esistenza fin dal IV secolo d.C., quando la confessione segreta cominciò a prevalere su quella pubblica (ancora in uso in alcune parti dell'Italia, per esempio la Campania) e fu prescritta nel Concilio Lateranense IV del 1215 (Const. 21 «De confessione facienda et non revelanda a sacerdote») per poi essere disciplinata, dopo la Riforma, dai decreti del Concilio di Trento (sess. XIV, can. 6).

Dalla confessione dei peccati, come ha osservato un giurista, Italo Mereu, derivò l'Inquisizione medievale. Non diremo che questa (creata tra il XII e il XIII secolo per combattere l'eresia catara e valdese) man-

[13] L. Perini, *Editori e potere in Italia dalla fine del secolo XV all'Unità*, in *Storia d'Italia. Annali*, 4. *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, p. 770.

tenesse segrete le sue 'procedure'. Infatti generazioni e generazioni di giuristi che avevano letto e studiato il *Corpus iuris canonici* (e tra questi il padre umanista di Niccolò Machiavelli, Bernardo) – prima attraverso copie manoscritte autorizzate, poi attraverso innumerevoli edizioni a stampa – ben conoscevano i regolamenti che presiedevano ai processi. Solo dal 1503, quando fu messo a stampa il *Directorium Inquisitorum* di Nicolau Eymeric, poi ristampato nel 1578 con le chiose di Francisco Peña, la conoscenza della procedura dell'Inquisizione si arricchì di nuovi dettagli. Ma segreti erano e restarono, invece, i delatori e i testimoni che fin dal pontefice Bonifacio VIII dovevano essere protetti dalla vendetta dei sopravvissuti, soprattutto se ricchi. Ed anche nel Cinquecento, nel quadro dell'Inquisizione romana creata nel 1542 dal pontefice Paolo III contro i protestanti, i delatori restavano segreti e segreta la loro delazione, così come, ancora nel Cinquecento, affermava il *Directorium Inquisitorum*[14] con il preciso richiamo al diritto e al *Liber Sexti Decret*. (Lib. V, Tit. II, cap. XX). L'inquisitore poi annotava tutte le delazioni, i nomi dei delatori e quelli dei denunciati in un'agenda (un piccolo quaderno), che doveva conservare accuratamente presso di sé ed evitare di smarrire.[15]

Gli Stati non hanno proceduto, come la Chiesa, ad una istituzionalizzazione del segreto attraverso il diritto, ma attraverso una pratica comune.

L'espressione «arcana imperii» – segreto/i di Stato – creata da Tacito nelle sue *Historiae* (I 4) e ripetuta negli *Annales* (II 36; 59) – giunse fino alla pubblicistica tedesca del sec. XVII e principalmente al giurista A. Clapmarius che nel suo *De arcanis rerum publicarum libri VI*, 1605, le definiva come gli «[…] artificiosi procedimenti coi quali il diritto impe-

[14] «Iubemus tamen, quod, si accusatoribus vel testibus in causa haeresis intervenientibus seu deponentibus (propter potentiam personarum, contra quas inquiritur) videant Episcopus vel Inquisitores grave periculum imminere, si contingat fieri publicationem nominum eorundem, ipsorum nomina non publice, sed secreto coram diocesano Episcopo, vel, eo absente, ipsius Vicario, quando inquisitores procedunt […]». Cfr. I. Mereu, *Storia dell'intolleranza in Europa*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 203-05. Meno recente, ma fondamentale, L. Honoré, *Le secret de la confession. Étude historique-canonique*, Bruxelles, Beyaert, 1924.

[15] Cfr. N. Eymeric – F. Peña, *Il manuale dell'inquisitore*, Roma, Fanucci, 2000.

riale e lo stesso potere personale si liberano dalla presenza dei sediziosi […]. Segreti di Stato sono i modi e i procedimenti per conservare quella maestà del comando affinché non venga usurpata da altri».[16] Cioè, la trama segreta delle strutture politiche dell'Impero e dei principati: ma, forse, sarebbe meglio dire, gli stratagemmi per conservare il potere e per impedire che la plebe ricorra alla violenza. Forse non c'è bisogno di andare così lontano nello spazio e nel tempo per trovare teorizzata la politica del segreto praticata dagli Stati dell'epoca e già l'espressione «secreto del Stato» ricorre nel Savonarola,[17] mentre quasi un secolo dopo si legge nella *Ragion di Stato* (1589) di Giovanni Botero (lib. II, cap. VII, «Della segretezza») una perspicua definizione:

> Non è parte alcuna più necessaria a chi tratta negozi d'importanza, di pace o di guerra, che la segretezza. Questa facilita l'esecuzione de' disegni e 'l maneggio dell'imprese che, scoverte, averebbono molti e grandi incontri, perché, sì come le mine, se si fanno occultamente, producono effetti meravigliosi, altramente sono di danno, anziché di profitto, così i consegli de' principi, mentre stanno secreti, sono pieni di efficacia e di agevolezza, ma non sì presto vengono a luce, che perdono ogni vigore e facilità, conciosiachè o i nemici o gli emoli cercano di impedirli o di attraversarli.[18]

La definizione di Botero è precisa e illuminante. C'è un esempio storico assai calzante, di nove anni posteriore – l'editto di Nantes del 1598 –, col quale si mise fine alle guerre di religione in Francia: il negoziato,

[16] Cit. in P. De Francisci, *Arcana imperii*, I, Roma, Bulzoni, 1970, p. 14. Ho qui escluso dalla mia considerazione e riflessione la «misteriosa dottrina» (non una scienza segreta) di cui si parla nell'*Opus toti christianae Reipublicae maxime utile, de arcanis catholichae veritatis, contra obstinatissimam Iudaeorum nostrae tempestatis perfidiam: ex Talmud, aliisque hebraicis libris nuper excerptum: et quadruplici linguarum […] congestum*, 1518 di Pietro Colonna (Pietro Galatino, 1460c.-1539c.), professore all'università di Roma, col quale il Colonna prese parte alla controversia originata da Johannes Reuchlin.

[17] G. Savonarola, *Prediche sopra Aggeo con il Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di L. Firpo, Roma, A. Belardetti editore, 1965, p. 459.

[18] G. Botero, *Della ragion di Stato*, in R. Villari – L. Perini, *Scrittori politici dell'età barocca*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 53.

durato quindici mesi, si svolse nel più gran segreto mentre le forze ancora antagoniste, dei cattolici e degli ugonotti, accarezzavano i contrapposti disegni (per quanto non ne avessero più i mezzi finanziari per attuarli) di rivolgersi alla Spagna o all'Inghilterra e all'Olanda, per proseguire quindi una guerra fratricida che già da trent'anni aveva opposto i Francesi gli uni agli altri.

Ma del carattere di oscurità connesso con la politica resta traccia indelebile nel vocabolo *secretarius*, già in uso in età 'barbarica',[19] come conoscitore dei *secreta*. L'uso del termine *secretarius* è attestato, secondo uno dei lessici più recenti del latino medievale, a partire dall'VIII-IX secolo fino al XII secolo, prima da San Paolino, patriarca di Aquileia, beneficiario di Carlo Magno fino al cronista Adalberto di Bamberga nel XII secolo.[20] Infiltratosi poi nel linguaggio medievale-moderno, il termine *secretarius* fu attribuito a Pier delle Vigne, uno dei maggiori collaboratori dell'imperatore Federico II (il creatore, per il Burckhardt, del primo Stato 'rinascimentale' italiano), colui che, secondo Dante Alighieri, tenne «[…] ambo le chiavi / del cor di Federigo» e che le volse «serrando e disserrando sì soavi, / che del secreto suo quasi ogn'uom tolsi».[21] Fu il Boccaccio, che commentando questi versi,[22] si servì, per designare l'attività e le funzioni di Pier delle Vigne, proprio del vocabolo *secretario* che in Dante non c'era.

Il vocabolo *secretarius* – più volte ripetuto e usato in più contesti[23] (e tra questi l'umanista Lorenzo Valla nominato segretario apostolico nel 1455) – riemerse un secolo più tardi a Firenze, dopo una prolungata lotta politica nella quale la posta in gioco era la formazione di uno Stato

[19] C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*,VI, Paris, Didot, 1846.

[20] J.F. Niermeyer, *Mediae latinitatis Lexicon minus*, Leiden, Brill, 1964.

[21] Dante, *Inferno*, XIII, 58-61.

[22] G. Boccaccio, *Il Commento sopra la Commedia con le annotazioni di A.M. Salvini preceduto dalla vita di Dante Allighieri scritta dal medesimo per cura di G. Milanesi*, Firenze, Le Monnier, 1863, II, p. 336.

[23] Cfr. Nicolai Perotti *Cornucopiae sive commentariorum linguae latinae*, Venetiis per Baptistam de Tortis MCCCCLXXXX die XIX octobris, f. 184r. Vi sono registrati: «secretum locum, secreta mandata, secretas literas, secreta negotia […] secretarii scripturarum custodes et ii qui a secretis appellantur».

'dinastico' e 'assolutistico' imperniato sulla famiglia dei Medici, sulla bocca del predicatore Girolamo Savonarola che per un istante credette di assodare la città in una repubblica «consiliare» (cioè assembleare, fondata sul Consiglio Grande) dalle forti venature religiose, e il vocabolo *segretario* riprese il suo corso come manifesta antitesi della trasparenza e comunicabilità delle relazioni interpersonali e di quelle pubbliche, col significato di chi agiva come detentore del segreto, dei segreti di Stato:

> Quando un re vuole fare una cosa – proclamava e scriveva il Savonarola tra il 1494 e il 1498, – va egli a dirlo per tutti e luoghi e per tutte le botteghe? No! E' la dice prima alli suoi secretari.[24]

Forse Savonarola pensava al re francese Carlo VIII e al suo *Conseil du roi*, cioè a quella formazione ristretta e non ufficiale ('segreta') presente ed attiva in Francia già al tempo del Savonarola.

E Segretario fu il fiorentino Niccolò Machiavelli, che, però, come pensava Ugo Foscolo, non aveva voluto conservare nulla dei segreti di cui era detentore e aveva svelato «di che lacrime grondi e di che sangue» il potere. Ma, non avendoli pubblicati quando era in vita, si ha tuttora il sospetto – non ancora definitivamente fugato – che lo scritto fosse destinato a restare segreto o, al massimo, a conoscenza dei dedicatari o di alcuni amici di Machiavelli, come risulta dalle 'migrazioni' dei manoscritti prima della stampa (1532) indicati da Giorgio Inglese.[25]

È quasi certo, e non per fare un omaggio postumo a Jacob Burckhardt, che la nascita degli Stati nel XV secolo, in Italia e altrove, sia stata uno dei fenomeni più vistosi accompagnata dall'uso sistematico del segreto. Non fu certo, come abbiamo già anticipato, un fatto origi-

[24] S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua italiana*, XVIII, Torino, Utet, 1986, p. 495.

[25] N. Machiavelli, *Il Principe*, nuova edizione a cura di G. Inglese, Torino, Einaudi, 1995, pp. LIII-LIV; per una situazione analoga si veda L. Perini, *Verso altri sistemi di rappresentazione del mondo: la* Monarchia di Spagna *di fra' Tommaso Campanella*, in *L'étude de la Renaissance nunc et cras. Actes du colloque de la Fédération internationale des Sociétés et Instituts d'Etude de la Renaissance (FISIER), Genève, septembre 2001*, edités par M. Engammare – M.-M. Fragonard – A. Redondo – S. Ricci, Genève, Droz, 2003, pp. 318-19.

nale. Racconta Erodoto (già noto a Francesco Filelfo) che nel 480 a.C. Serse, signore dei Persiani, aveva allestito un potente esercito. Era casualmente presente un Greco stabilitosi a Susa – Demarato – che, volendo avvisare gli Spartani del pericolo che li minacciava, riuscì a intagliare un messaggio su delle tavolette di legno su cui era stata stesa della cera normalmente usata per scrivere e su cui era stata nuovamente stesa della cera che rese il messaggio illeggibile. Gorgo, moglie di Leonida, ebbe una premonizione e disse che grattando la cera, sarebbe apparso sul legno uno scritto. Così il messaggio fu letto, i Greci, fino allora impreparati, cominciarono ad allestire una flotta che affrontò quella di Serse a Salamina e la sconfissero. Si trattò in questo caso di un messaggio occultato. La comunicazione segreta basata sull'occultamento del messaggio si chiama *steganografia*. Una volta, però, che la comunicazione è intercettata, la segretezza è perduta.

In parallelo si sviluppò la *crittografia* che non mira a nascondere il messaggio in sé, ma il suo significato: si altera un testo per mezzo di un procedimento concordato precedentemente tra il mittente e il destinatario. Anche questo tipo di messaggio fu impiegato già nel V secolo a.C. e fu Cesare che per primo lo impiegò usando, come racconta nel *De bello gallico*, la lingua greca che i Galli non conoscevano. Svetonio nel *De vita Caesarum* descrisse una scrittura segreta impiegata da Cesare:[26] così, quando gli umanisti recuperarono Svetonio, si divulgò questo sistema di scrittura segreta e Cesare divenne anche per questo (oltre che per il calendario) famoso, al punto che anche un non umanista, come Lutero, notò questa circostanza.[27]

È certo che anche altrove, oltre che in Europa, il sistema delle scritture segrete (*crittografiche*) era in uso nel X secolo d.C. e troviamo esempi di questo genere anche in India e tra gli Arabi.

In Italia – e qui arriviamo in mezzo agli avvenimenti della nostra cronologia – le condizioni di equilibrio tra gli Stati italiani favorirono lo sviluppo della crittografia, soprattutto tra gli ambasciatori e tra gli osservatori 'occulti' (chiamiamo così quelli che oggi si definirebbero

[26] S. Singh, *Codici & segreti*, Milano, Fabbri, 2002, pp. 13-24.

[27] M. Lutero, *Discorsi a tavola*, a cura di L. Perini, con un saggio di D. Cantimori, Torino, Einaudi, 2002, p. 273.

delle spie), ciascuno dei quali riceveva dai sovrani o dagli organi di governo e inviava messaggi in entrambe le direzioni, soprattutto per quel che riguardava la politica estera, e ogni ambasciatore era munito di un segretario-cifrista.[28]

Le date di questo fenomeno sono controverse e alcuni studiosi fissano l'inizio dell'uso della crittografia in Italia tra il XIV e il XV secolo, assegnando ora a Venezia, ora a Firenze, ora a Milano, ora a Genova il primato nell'uso delle cifre.[29] Ma noi non siamo qui per assegnare primati municipali, ma per delimitare cronologicamente un fenomeno che si verifica, dunque, tra il XIV e il XV secolo. Lo Stato di Milano aveva elaborato un sistema di comunicazione segreta (o cifratura) –definito dagli specialisti «per sostituzione monoalfabetica» – di cui restano avanzi raccolti sistematicamente e studiati da tempo da una archivista.[30] I titolari più importanti dei cifrari sforzeschi furono nel XV secolo Cicco Simonetta e Francesco Tranchedini, e lo stesso Cicco Simonetta aveva personalmente studiato il sistema crittografico.[31] Come in tanti altri casi, anche in questo milanese, l'importante era che la cifra fosse nota oltre che al mittente anche al corrispondente. Esistevano poi, oltre al personale diplomatico, anche un certo numero di 'informatori'.[32]

Riuscire ad impadronirsi di un cifrario, d'altra parte, non significava gran che se non si aveva qualcuno in grado di decrittarlo: un tardo caso di questo genere ci porta a questa conclusione. Il fiorentino Jacopo Corbinelli, emigrato in Francia a metà del Cinquecento, lettore e ammiratore di Machiavelli e di Guicciardini, che si era trovato in mezzo alle guerre di religione, ebbe un giorno tra le mani il manoscritto di un cifrario dell'ammiraglio Gaspard de Coligny, il capo militare degli ugo-

[28] P. Preto, *I servizi segreti di Venezia*, Milano, EST, 1999.

[29] Si veda, tra gli altri, D. Marzi, *La cancelleria della Repubblica fiorentina*, presentazione di G. Cherubini, Firenze, Le Lettere, 1987.

[30] L. Cerioni, *La diplomazia sforzesca nella seconda metà del Quattrocento e i suoi cifrari segreti*, Roma, Il centro di ricerca, 1970.

[31] P.M. Perret, *Les règles de Cicco Simonetta*, «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 1891, pp. 516-25.

[32] Tra questi, al servizio di Francesco Sforza, c'era anche il fiorentino Bettini Sforza ed un non ben identificato Niccolò da Bologna.

notti francesi, e manifestò per lettera ad un suo corrispondente il proprio disappunto perché non era stato possibile decrittarlo: «[…] par uscito di mano d'un lesto Matematicho», scriveva; «[…] bella a veder», soggiungeva, «ancora che qua non è chi l'intenda».[33]

Sappiamo che, all'incirca nel 1467, il grande umanista Leon Battista Alberti, trovandosi a Roma come abbreviatore apostolico del pontefice Paolo II, compose un trattatello intitolato *De componendis cyfris*,[34] che certo non anticipava il sistema delle comunicazioni in cifra, ma che costituirà per il futuro un modello tenuto presente da Blaise de Vigenère (1523-1596), uno dei più famosi crittografi dell'età moderna.[35]

L'Alberti ci ha detto in quali precise circostanze avvenne l'invenzione, ma non sotto quali impulsi storico-generali gli sia venuto in mente questo nuovo modello: questi, tuttavia, sono sicuramente da ricercare in connessione con le esigenze della politica estera e con i grandi avvenimenti che, dopo la caduta di Costantinopoli nelle mani dei Turchi nel 1453, stavano mettendo a confronto l'Europa e l'impero ottomano e si cercava di aggirare per via di mare l'ostacolo della sua massiccia presenza aggressiva nel Mediterraneo.

Leon Battista Alberti esordiva nel *De componendi cyfris* dicendo che

> […] coloro che presiedono agli affari più importanti sperimentano di giorno in giorno quanto sia essenziale avere qualcuno, fidatissimo, cui comunicare i più segreti consigli e divisamenti, tanto che mai se ne debbano pentire. Ma poiché, per la diffusa perfidia degli uomini, ciò è impossibile, sono state inventate delle formule scrittorie che si chiamano cifre.[36]

[33] P. Raina, *Jacopo Corbinelli e la strage di S. Bartolommeo*, «Archivio Storico Italiano», s. V, 21 (1898), p. 63.

[34] Stampato e tradotto in volgare solo nel 1568 dal letterato Cosimo Bartoli. Il testo latino è stato riprodotto suntuosamente dall'editore Galimberti nel 1997.

[35] Cfr. A. Jouanna – J. Boucher – D. Bilonghi – G. Le Thiec, *Histoire et Dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Laffont, 1998, pp. 1359-61.

[36] L.B. Alberti, *A Treatise on Ciphers*, Torino, Galimberti, 1997, p. 27.

Stava passeggiando nei giardini vaticani, quando aveva incontrato il segretario pontificio Leonardo Dati[37] ed aveva cominciato a discutere con lui di argomenti crittografici arrivando a formulare una scrittura completamente nuova.

Mentre fino allora la cifratura «per sostituzione» comportava la scelta di un solo alfabeto cifrante per ogni messaggio, in quello scritto Leon Battista Alberti propose invece l'uso di due alfabeti cifranti, usando alternativamente l'uno o l'altro per confondere il possibile decrittatore. Ne conosciamo uno, veneziano, che si era specializzato in questo mestiere, Giovanni Soro, nominato segretario alle cifre nel 1506, al quale anche gli Stati alleati con Venezia inviavano i messaggi cifrati intercettati perché il Soro li decrittasse.

Il sistema di Leon Battista Alberti è stato riesposto recentemente da un giornalista e divulgatore, Simon Singh, in un libro fortunato e da qui ricavo la seguente esemplificazione:

> Nel caso di **leone**, critteremmo la prima lettera in base al primo alfabeto cifrante cosicché **e** diventerebbe B. Crittando la terza lettera torneremmo al primo alfabeto,e crittando la quarta passeremmo di nuovo al secondo. La quinta e ultima lettera, **e**, verrebbe crittata in base al primo alfabeto, e si trasformerebbe in **V**. Il crittogramma completo è **HBTTV**. Come si vede, le due **e** del testo chiaro hanno generato nel crittogramma due lettere diverse **B** e **V**. In modo analogo, le due **T** del crittogramma corrispondono a due lettere diverse del testo chiaro: **o** e **n.** È questo il vantaggio decisivo del sistema concepito dall'Alberti.[38]

Fin qui la citazione del Singh al quale rimando per ulteriori spiegazioni. I perfezionamenti che Blaise de Vigenère nel Cinquecento fece del sistema inventato dall'Alberti non sono pertinenti alla cronologia della nostro argomento e perciò rimando ancora una volta il curioso al testo del Singh.

[37] Su di lui (1408c.-1472), segretario pontificio (dal 1455-Pontefice Callisto III Borgia) e primo segretario (nel 1464-Pontefice Paolo II Barbo) si veda R. Ristori, *Dati Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 44-52.

[38] Singh, *Codici*, pp. 73-75.

L'esempio di Leon Battista Alberti risulta quanto mai opportuno per dimostrare la partecipazione di un umanista alle vicende politiche contemporanee in quanto anch'egli fu il testimone più attendibile dell'atmosfera di segreto che circondava le relazioni tra gli Stati attraverso gruppi contrapposti di spie che cercavano di carpire, a beneficio dell'uno o dell'altro dei nemici, questa o quella comunicazione di segreti.[39] È noto che, nel corso dei tentativi di aggirare la potenza ottomana, i Portoghesi scoprirono l'oro africano e pertanto, comprensibilmente, l'area del segreto si allargò ulteriormente al campo delle esplorazioni: non per quel tanto di conoscenza scientifica del mondo che esse potevano aprire, quanto per l'immensa disponibilità di ricchezze che si offriva allora agli Stati e in particolare ai Portoghesi slanciatisi nel Quattrocento alla conquista dell'Oceano Atlantico e delle coste dell'Africa. Essi dovettero, di fronte alla concorrenza spietata dei Castigliani, difendere l'oro e gli schiavi della costa della Guinea dove i Portoghesi avevano fondato Mina do Ouro. Prima si avvalsero del monopolio legale assegnato loro dal pontefice (1455); poi, dopo il saccheggio e l'imprigionamento del concessionario genovese Antonio da Noli che svelò ai Castigliani il sistema commerciale della Guinea e della sua miniera aurifera, i Portoghesi tesero a rendere sempre meno note le rotte e le tecniche di costruzione dei mezzi di trasporto (le caravelle), i centri di produzione, le conoscenze nautiche e cosmografiche su cui le loro ricchezze poggiavano. Fecero inoltre divieto ai loro piloti di espatriare, di vendere caravelle agli stranieri, di vendere o divulgare portolani, mappe e strumenti di navigazione. Nel 1481, con un provvedimento voluto congiuntamente dal sovrano e dalle rappresentanze popolari riunite nelle Cortes, si vietò a Genovesi e Fiorentini (sospettati di volersi impadronire del segreto della Mina do Ouro) di stabilirsi in Portogallo: si era ormai

[39] Naturalmente, quando il destinatario del messaggio cifrato era un singolo e non una istituzione, questo calcolato soprappiù di informazioni occultato nelle lettere rendeva il destinatario più potente del governo ufficiale: è questo il caso di Lorenzo il Magnifico che a Firenze godeva, rispetto al governo della Repubblica, del privilegio di un soprappiù di notizie inviategli cifrate dai suoi informatori, compresi i familiari come il famoso Bernardo Rucellai: cfr. R.M. Comanducci, *Il carteggio di Bernardo Rucellai. Inventario*, Firenze, Olschki, 1996.

giunti ad una politica nazionale del segreto.[40] Si sviluppò allora la contromanovra dello spionaggio che vide Venezia, col suo agente Lunardo da Ca' Masser, diventare a sua volta, tra gli Stati italiani, la monopolista dei segreti dei Portoghesi.[41]

La vicenda della cosiddetta carta del Cantino è rivelatrice all'inizio del XVI secolo di tutta questa atmosfera.

Alberto Cantino era un agente segreto del duca Ercole di Ferrara e la carta donata al duca era stata fatta disegnare da un cartografo portoghese nel 1502 e trasferita segretamente a Ferrara. È un monumento cartografico di notevoli dimensioni (cm. 102 x 220) in pergamena, diviso in parti per essere più facilmente trasportato. All'indomani della dispersione dell'archivio estense, la carta finì nelle mani di un salumiere di Ferrara che l'applicò ad un paravento. Uno studioso locale, Giuseppe Boni, la scoperse e la donò alla biblioteca palatina di Modena. È la più antica rappresentazione delle terre americane conservata in Italia; contiene il tracciato della linea di demarcazione stabilita dal trattato di Tordesillas nel 1494; pur essendo di fattura portoghese, potrebbe essere stata perfezionata da Amerigo Vespucci che nel 1502 si trovava a Lisbona; ed è, infine, una carta politica in quanto contiene, oltre alla linea di demarcazione, i vessilli portoghesi e spagnoli che segnano l'appartenenza ai due Stati delle terre scoperte.[42]

Richiamiamo ancora un esempio di questa pratica del segreto impiegata dagli Stati.

Si sapeva in giro, agli inizi del Cinquecento, che le decisioni più importanti di una monarchia come quella di Francia venivano prese in gran segreto tra il sovrano 'rinascimentale' Francesco I e il suo Consiglio

[40] Cfr. G. Lanciani, *Morfologie del viaggio. L'avventura marittima portoghese*, Milano, LED, 2006, pp. 51-58.

[41] Preto, *I servizi segreti di Venezia*, pp. 217-18.

[42] Una riproduzione della carta si può vedere in L. Perini – S. Trifogli, *Amerigo Vespucci: un uomo, un Continente*. Guida alla mostra. Firenze, Palagio di Parte Guelfa 1-16 ottobre 2004, Firenze, [Istituto Geografico Militare], 2004, p. 28, fig. 16. Sulla politica del segreto si veda anche L. Perini, *Due fiorentini nell'Oceano Atlantico: Amerigo Vespucci e Giovanni da Verrazzano*, in *Il Mondo di Vespucci e Verrazzano: geografia e viaggi*, a cura di L. Rombai, Firenze, Olschki, 1993, pp. 146-53.

ristretto. Tommaso Moro nel suo famoso scritto *Utopia* (1516) rappresentò vividamente questa situazione:

> Prova – scriveva – ad immaginarmi al seguito del Re di Francia, membro del suo consiglio, in un'adunanza segretissima presieduta dal sovrano in persona, in una cerchia di personaggi di somma avvedutezza, tra i quali si discute con grande impegno con quali artifici e macchinazioni ha da conservarsi Milano e si può ricuperare quella Napoli che gli è sfuggita di mano; poi, come rovesciare Venezia e assoggettare l'Italia intera; da ultimo, come ridurre in suo potere le Fiandre, il Brabante, in una parola, l'intera Borgogna, e per giunta altri paesi che da gran tempo ha già invaso in cuor suo. Qui uno consiglia di formare un'alleanza coi Veneziani, ma destinata a durare soltanto fino a quando la Francia vi avrà il suo tornaconto, di metterli a parte dei piani strategici e persino di affidare alle loro mani una parte dei piani strategici e persino di affidare alle loro mani una parte del bottino, per riprendersela poi a successo conseguito; un altro suggerisce di assoldare truppe tedesche; un terzo di adescare con denari gli Svizzeri; un quarto di propiziarsi la divinità offesa della Maestà imperiale, usando l'oro a mo' di offerta votiva. Questi ritiene che si debba venire ad un accordo con il re d'Aragona, cedendogli come pegno di pace il regno di Navarra, che è roba d'altri; quegli invece propone di irretire il principe di Castiglia con qualche speranza di matrimonio e di assegnare una pensione ad alcuni nobili della sua corte per farli aderire al partito francese. Infine si arriva al nodo più intricato: qual è la linea da seguire con l'Inghilterra? Per intanto si conducano trattative di pace e si consolidi con i vincoli più saldi un accordo sempre precario: li si chiami pure amici, ma si diffidi degli Inglesi come di nemici. Occorre perciò tener pronti gli Scozzesi, quasi postazioni di guardia intese a spiare ogni occasione, pronti ad attaccare non appena gli Inglesi dovessero fare una piccola mossa; e bisogna dare appoggio di nascosto, visto che i trattati vietano di farlo a viso aperto, a qualche nobile in esilio che vanti pretese su quella corona, per tenere a freno con questa minaccia un re di cui, secondo loro, c'è poco da fidarsi.[43]

[43] T. More, *Utopia (1516)*, a cura di L. Firpo, Napoli, Guida, 1990, pp. 140-42.

Ma Tommaso Moro si dimenticava – o meglio faceva finta di ignorare – che nello stesso regno d'Inghilterra, il suo re Enrico VIII prendeva le sue decisioni nel Consiglio Privato, un organismo analogo al francese *Conseil du Roi*.

Quali erano le conseguenze di questa vasta area del segreto creata artificialmente da gruppi ristretti e sofisticati che si occupavano professionalmente della politica? Una fu quella di sottrarre alla ricerca della verità storica tutto ciò che potesse anche in minima parte scalfire la reputazione delle dinastie (cioè delle grandi catene genealogiche insediatesi al potere, qualunque fosse la loro provenienza).

E come ultimo caso di questo non breve sistema di esemplificazioni comprese tra Medioevo e Rinascimento, presenterò quello di Niccolò Machiavelli, il quale scrisse su commissione avuta nel 1520, le *Istorie fiorentine* dedicate a Clemente VII pubblicate postume nel 1532. Esse contengono, come è stato affermato, «falsificazioni», travisamenti, grandi lacune e imprecisioni.[44] E si dirà, per giustificare Machiavelli, che il tempo a disposizione era poco e che il bisogno di denaro era molto. Avrebbe potuto colmare e correggere questi difetti cercando negli archivi della Repubblica – che ben conosceva per avervi esercitato l'attività di segretario – i documenti. Ma, come scrive Gian Mario Anselmi, Machiavelli si trovava in villa, compulsando fonti secondarie (cronache e opere storiografiche), ricorrendo, solo per gli ultimi due libri (il settimo e l'ottavo), alla documentazione diretta.[45]

Ma ben diversi da oggi erano i condizionamenti e i limiti imposti allora allo storico. I potenti, che allora disponevano di tutto e di tutti, volevano leggere ed ascoltare solo quello che piaceva loro, soprattutto se riguardava questioni legate alle famiglie o alla dinastia dominante. Il povero Machiavelli, quando gli fu commissionata l'opera, poteva solo scrivere quel che non sarebbe dispiaciuto al suo committente e al suo dedicatario. Qualche decennio dopo un filosofo italiano, Francesco

[44] Cfr. N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 45-46.

[45] G.M. Anselmi, *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pisa, Pacini, p. 116; lo studioso, tra l'altro, sintetizza un notevolissimo quadro delle fonti degli otto libri delle *Istorie*. Quello delle fonti del settimo libro si trova alle pp. 143-44.

Patrizi, notò le lacune degli storici, ma formulò anche un memorabile giudizio: che la storia non potrà mai essere vera finché il principe non vorrà che sia tale.[46]

Abbiamo la fortuna di possedere sulle *Istorie fiorentine* una famosa dichiarazione autentica di Machiavelli a Donato Giannotti, suo amico,[47] riferita in una lettera del Giannotti ad Antonio Michieli del 1533, il cui tenore è il seguente:

> Donato, io non posso scrivere questa Istoria [le *Istorie fiorentine*] da che Cosimo prese lo stato sino alla morte di Lorenzo come la scriverei se fossi libero de tutti i rispetti. Le azioni saranno vere e non tralascerò cosa alcuna, e solo lascerò di discorrere le cause universali delle cose. Così io dirò i casi che successero quando Cosimo prese lo stato; ma non dirò in che modo e con che mezzi uno pervenga a tanta altezza. E chi vorrà anco intendere questo, noti molto bene quello ch'io farò dire ai suoi avversari, perché quello che non vorrò dire io, come da me, lo farò dire ai suoi avversari.[48]

[46] F. Patrizi, *Della Historia*, Venetia, appresso Andrea Arrivabene, 1560, c. 29v; ma si veda anche F. Chabod, *Lezioni di metodo storico*, Bari, Laterza, 1969, pp. 32; 36-38.

[47] Non sembri non pertinente, ad ulteriore conferma della pratica del segreto caratteristica della politica del tempo, richiamare la circostanza che il Giannotti decrittava le lettere alla Signoria fiorentina: cfr. Marzi, *La cancelleria*, I, p. 329.

[48] D. Giannotti, *Lettere italiane*, a cura di F. Diaz, II, Milano, Marzorati, 1974, p. 35. Felix Gilbert dubitava, nonostante il carattere di generale veridicità del Giannotti, che il resoconto fosse un'esatta trascrizione delle parole di Machiavelli (F. Gilbert, *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1977, p. 316, n. 48). Per un commento alla lettera del Giannotti si veda oggi l'*Introduzione* di C. Vivanti a N. Machiavelli, *Opere*, III, Torino, Einaudi, 2005, pp. XXXV-XXXVII. L'indipendenza di giudizio nei confronti dei Medici fu ritenuta «chiarissima» ed «esplicita» da Gennaro Sasso (*Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1958, p. 480, n. 92), mentre, poco dopo, Franco Gaeta ritenne che dalle affermazioni di Machiavelli si potesse ricavare il suggerimento di «leggere tra le righe» (Machiavelli, *Istorie fiorentine*, p. 48). Dopo questi inizi, solo ad Andrea Matucci (*Machiavelli nella storiografia fiorentina. Per la storia di un genere letterario*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 219-20) è rimasto il rovello di quelle parole di Machiavelli.

Raccogliamo i nostri pensieri: se non ci fosse stata la chiave offerta da un epistolario privato e ignoto a tutti fuorché al suo autore e al suo destinatario, cioè Donato Giannotti e Antonio Michieli, noi non conosceremmo questa chiave che apre la porta ad una ricognizione e ad una valutazione del giudizio storico di Machiavelli sul governo di Cosimo. Dunque un segreto, celato da chi, un tempo, era stato il Segretario fiorentino, per non dispiacere al pontefice Clemente VII (cioè un membro della dinastia dei Medici), cui sono dedicate le *Istorie fiorentine*.

Certamente i *rispetti* di Machiavelli corrispondevano allora alla limitatissima libertà di giudizio imposta dai principi e dai sovrani a coloro che scrivevano le storie, obbligando a tenere segreti o al massimo a dissimulare i giudizi dello storico.[49] Sotto questo riguardo i tempi presenti, che pur conservano, caro Roberto, una spessa cortina di segreti e di reticenze, hanno fatto sicuramente compiere alla ricerca della verità storica un notevole progresso su quelli passati.

[49] Cfr. Matucci, *Machiavelli nella storiografia fiorentina*, pp. 219-20.

Enrico Peruzzi

KEPLERO LETTORE DEL *TIMEO*: ANIMA DEL MONDO E COSMOLOGIA ELIOCENTRICA

Si vuole con questa nota sottolineare una presenza del platonico *Timeo* (e del suo compendio cosmologico attribuito allo stesso interlocutore del dialogo platonico, Timeo di Locri)[1] in un autore, Keplero, nel quale già il giovanile *Mysterium Cosmographicum* mostrava un forte debito o, per dir meglio, una quasi totale dipendenza dalla cosmologia in esso esposta, con l'inserzione, *numero et mensura comprobata*, dei poliedri regolari corrispondenti ai cinque elementi costitutivi del cosmo[2] all'interno delle sfere planetarie. Presenza che si evidenzia nell'*Harmonice mundi* come basilare elemento della sua metafisica del cosmo attraverso l'inserzione dell'anima del mondo,[3] con il suo ruolo e la sua collocazione nella compagine siderale e planetaria, al centro della quale si colloca il Sole come sua sede fisicamente e localmente definita.

Nel settimo capitolo del libro quarto della *Harmonice*, ricercando il principio del movimento dei corpi celesti, viene direttamente introdotta proprio l'*anima mundi*: Keplero ne definisce la tipologia costitutiva indicando con precisione la fonte del suo argomentare, proprio il dialogo platonico, accompagnato dalla continua presenza di rinvii ad opere di Proclo, qui in particolare agli *Hymni* e al commento al primo libro degli *Elementa* di Euclide:

> Esse aliquam totius universi Animam, praefectam motibus astrorum, quae sympathiae superiorum, conservationi animantum et stirpium, denique sympathiae superiorum inferiorumque mutuae, Timaeus Locrensis ex Pythagoricis placitis apud Platonem defen-

[1] Cfr. Timeo di Locri, *Sulla natura del mondo e dell'anima*, *a* cura di C. Campus, Pisa, ETS, 1994.

[2] Cfr. *Timeo* 55d-56c.

[3] *Timeo*, 34b-37c.

> dit; Proclus vero, cum alias, tum praesertim verbis in cap. I huius libri IV transcriptis, stabilivit. Hanc diversam a Mente fecerunt; et quod Mens simplex esset, Anima ista multiplex facultatibus; et quod Ideae omnium sensilium in Mente inessent primo per se, purae et identicae, in Anima secundario, propter Mentem, et ab ea acceptae, magis ad materiam inclinantes: unde et nominum distinctione usi, Intellectuales quidem vel Mentales Paradigmata appellarunt, Animales vero Paradigmatum illorum icones. Summa eo redit, ut Christianus aliquis facilime pro Mente Platonica Deum creatorem, pro Anima Naturam rerum intelligere possit.[4]

Le tematiche platoniche, certo risulta chiaro, sono utilizzate con ampiezza, corroborate e amplificate dalla presenza dei rinvii ai testi procliani. Un aspetto però, ugualmente evidente già sul piano espositivo, va sottolineato: ed è l'estrema cautela con cui l'astronomo Keplero utilizza tematiche di così profonda valenza metafisica, ma che, proprio in quanto tali, non possono avere un'immediata corrispondenza in dati osservati e sperimentalmente certificati:

> Et primum quidem de Anima totius universi *etsi non repugno*, nihil tamen hoc libro IV dicam: videtur enim (*si est talis aliqua*) in centro Mundi, quod mihi Sol est, residere, indeque in omnem eius amplitudinem commercio radiorum lucis, qui sint loco spirituum in corpore animali, propagari.[5]

L'anima del mondo, il Sole in cui essa risiede, a sua volta individuato nella conclusione del quinto libro come sede del Πῦρ νοερόν, hanno per Keplero una valenza congetturale, verosimile certo (e con l'avallo proprio del testo platonico), ma non sono sicuramente (e mai lo potrebbero essere) confermati dalle osservazioni.[6] È perciò da interpretare que-

[4] J. Kepler, *Harmonice mundi*, IV 7, in Id., *Gesammelte Werke*, Hrsg. von W. von Dyck – M. Caspar, VI, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1940, p. 265.

[5] Kepler, *Harmonice mundi*, IV 7, p. 265.

[6] Cfr. Kepler, *Harmonice mundi*, V 10, p. 363: «Quae denique Mens ista in Sole *coniicere* non facile est terram incolentibus».

sta posizione kepleriana come una constatazione di infondatezza o fragilità del sistema? In questo caso, sarebbe messa in discussione l'intera validità della cosmologia così teorizzata, dal *Mysterium Cosmographicum* alla *Harmonice*, riducendola ad un erudito esercizio di ricognizione di fonti classiche del tutto inutile nella costruzione di un nuovo, reale, sistema del mondo. La chiave di lettura deve essere un'altra ed in essa il rapporto fra l'autore e il testo platonico si fa ancora più stretto. È proprio la prospettiva platonica del 'discorso verosimile', in cui si inserisce l'intero *Timeo* per dichiarata 'assunzione di responsabilità' da parte dello stesso Platone, che lo giustifica, anzi lo impone.[7] Si tratta della consapevolezza, ripresa anche nel *Crizia*,[8] che sulle realtà ultime dell'essere cosmico la mente umana non è in grado di fornire certezze, ma può solamente formulare modelli generali probabili, giungendo fino a travalicare la soglia del sogno nel caso della materia prima e dello spazio[9] (nonché di Dio stesso, come nelle considerazioni dantesche del *Convivio*).[10] La struttura della realtà cosmica, ben certo ne è Keplero, risiede al di là della perce-

[7] «Dunque, o Socrate, se dopo molte cose dette da molti intorno agli dei e all'origine dell'universo, non riusciamo a presentare dei ragionamenti in tutto e per tutto concordi con se medesimi e precisi, non ti meravigliare. Ma se presenteremo ragionamenti verosimili non meno di alcun altro, allora dobbiamo accontentarci, ricordandoci che io che parlo e voi che giudicate abbiamo una natura umana: cosicché, accettando intorno a queste cose la narrazione probabile, conviene che non ricerchiamo più in là» (*Timeo* 29c-d, trad. di G. Reale, Milano, Rusconi, 1994, p. 87).

[8] «È necessario che tutti i nostri discorsi siano imitazione e rassomiglianza di qualcosa: ora consideriamo la riproduzione delle immagini dipinte di corpi divini e umani secondo la facilità e la difficoltà a soddisfare il gusto dei riguardanti, e vedremo che la terra, i monti, i fiumi, le selve e tutto il cielo e le cose che sono e si muovono in esso, ci piacciono per poco che alcuno le sappia rappresentare secondo la loro somiglianza: inoltre, non sapendo niente di preciso intorno ad esse, non esaminiamo né scrutiamo le pitture, ma ci basta un adombramento oscuro e fallace» (*Crizia* 107b-d, trad. di C. Giarratano, in Platone, *Opere*, II, Bari, Laterza, 1967, p. 562).

[9] «E a sua volta bisogna ammettere che c'è un terzo genere, quello dello spazio, che è sempre e che non è soggetto a distruzione, e che fornisce sede a tutte le cose che sono soggette a generazione. E questo è coglibile senza i sensi con un argomento spurio, ed è a mala pena oggetto di persuasione. Guardando ad esso noi *sogniamo*, e diciamo che è necessario che ogni cosa che è sia in qualche luogo e occupi uno spazio, mentre ciò che non è in terra né in qualche luogo in cielo, non è nulla» (*Timeo* 52a-b, trad. cit., p. 151).

zione e dell'osservazione astronomica, aprendosi in tal modo all'utilizzazione di aprioristici sistemi concettuali. In tale prospettiva, la cosmologia timaica vale per Keplero proprio per la sua cautela di fondo, estranea al dogmatismo della certitudine degli aristotelici. Atteggiamento che viene confermato nella conclusione della *Harmonice*, in quell'*epilogus coniecturalis*[11] dove tutte queste tematiche ritornano e si fondono, dalla presenza dell'anima del mondo alla simbologia solare, insieme alla certezza che, proprio alla fine della stesura di un testo di tale portata per la moderna astronomia e cosmologia, ancora senza fine è il campo della ricerca e della speculazione che attende la mente umana.

L'esposizione della natura e delle funzioni dell'anima del mondo, dell'anima cosmica, rinvia, come si è visto, in modo esplicito al testo del *Timeo*, elencando in modo preciso i fenomeni che ne manifestano la presenza: i moti astrali, quindi dei pianeti e dell'ottava sfera delle stelle fisse, la generazione degli elementi, la conservazione degli esseri viventi e le reciproche simpatie fra i corpi. Ma Keplero non si limita a questa connessione eziologica tra fenomeni cinetici e biologici ed una ben precisa causa prima riconosciuta nell'*anima mundi*: ne vuole esaminare la più intima natura, travalicando i limiti del discorso astronomico e cosmologico per entrare nell'ambito metafisico. Su questo piano si pone il rapporto tra l'anima del mondo e la Mente Prima, che non compare nel *Timeo* ma che costituisce elemento costitutivo della lettura neoplatonica del dialogo, in particolare proprio di quel Proclo qui ampiamente introdotto a conferma dell'esposizione. Tornando al testo della *Harmonice* immediatamente successivo al rinvio procliano, che affronta la natura dell'anima nel commento al primo libro degli *Elementa* di Euclide,[12] l'essenza dell'*anima mundi* stessa viene così sintetizzata:

[10] «Dov'è da sapere che in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose affermano essere, che lo 'ntelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la etternitate e la prima materia; che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere, e per[ò] quello che sono intender noi non potemo [e nullo] *se non co[me] sognando* si può appressare a la sua conoscenza, e non altrimenti» (*Convivio* III xv 6).

[11] *Epilogus de Sole, coniecturalis*, in *Harmonice mundi*, V 10, pp. 363-68.

[12] *Prologo*, parte I, cap. 6, in Proclo, *Commento al I libro degli «Elementi» di Euclide*, introduzione, traduzione e note a cura di M. Timpanaro Cardini, Pisa, Giardini, 1978, pp. 33-38.

1. L'anima è dotata di molteplici facoltà, a differenza dell'unità e semplicità della mente;
2. Nell'anima trovano sede le idee archetipiche delle entità percepibili per il tramite dei sensi; mentre però nella Mente Prima esistono in sé e per sé in una immutabile purezza, nell'anima vengono ricevute tendendo ad unirsi alla materia. Nella Mente quindi questi archetipi sono meramente di natura intellettuale, mentre nell'anima, in stretta connessione con la concezione procliana, tali archetipi si manifestano come immagini di quelli propri della mente prima, ma pure, a loro differenza, dotati di vita e, di conseguenza, concepibili come principi vitali;
3. Trasferendo questa concezione da una lettura neoplatonica alla dottrina cristiana, la Mente Prima va intesa come il Dio creatore e l'anima del mondo, dotata di una sua attività mentale, come la Natura.[13]

Questa identificazione con la Natura, se permette una pacifica coesistenza con la teologia cristiana, richiede però la sottolineatura almeno di un fatto: nel rinvio a Proclo, esplicito e testualmente riferito alla traduzione riportata nel cap. I del libro quarto della *Harmonice*, è implicita un'accettazione di quanto lo scolarca espone nel lungo brano ivi riportato nella sua integralità. In esso si affronta non solamente il problema della natura dell'anima, ma del suo rapporto con gli enti matematici, dotati di una assoluta anteriorità gnoseologica e ontologica rispetto alla conoscenza sensibile, dei quali è ripiena la stessa *anima mundi* alla stregua della mente umana e divina, in modo da divenire e costituire la struttura razionale della realtà cosmica, una struttura di carattere matematico e geometrico. Se questi enti nella Mente Prima hanno un mero carattere intellettuale, come Keplero stesso sottolinea citando gli archetipi, nell'anima cosmica essi diventano entità viventi che producono la vita all'interno della materia corporea, costituendone la struttura ordinata e, proprio per questo, viva:

[13] «[…] hoc diligenter caventes, iam porro qualis Mens quaeque sit, praesertim si qua in corde Mundi vices animae mundi gerens, Naturae rerum arctius est alligata» (*Harmonice mundi*, V 10, p. 366).

> […] Tutte le specie matematiche sono in origine nell'anima, e i numeri semoventi esistono prima dei numeri; e, prima delle figure visibili, le figure zodiacali; e prima delle cose armonizzate, i rapporti armonici; e prima dei corpi che si muovono in circolo, i circoli invisibili; e l'anima è la pienezza del tutto […]. Ma tutte le specie vanno concepite come viventi e intellegibili modelli dei numeri e delle figure visibili, e dei movimenti, seguendo il *Timeo*, che completa la genesi dell'anima e la sua azione creativa con le specie matematiche, e deposita in essa le cause di tutte le cose.[14]

Con la citazione di Proclo siamo di fronte ad un'accettazione da parte di Keplero di una strutturazione matematico-geometrica della vita universale, e in questa prospettiva vanno lette le caratteristiche fenomeniche dell'anima da lui stesso descritte. Il matematismo del *Timeo* applicato alla struttura dell'*anima mundi* diventa per Keplero attraverso Proclo non solo un'immutabile struttura dell'essere cosmico, ma anche il principio della sua dinamica, dei suoi moti locali e degli stessi processi biologici in un divenire armonicamente e simpateticamente regolato. Trovando, di tutto questo, una conferma nella collocazione dell'anima nel Sole, situato nel centro del cosmo, dal quale può inviare ad ogni punto della sfera cosmica i raggi della sua vivificante energia.

Il *visibilis deus* del tre volte grande Ermete rivela in Keplero la sua definitiva consacrazione di nucleo vitale del *pulcherrimum templum* del mondo, per usare lo stilema copernicano,[15] costituendosi come fonte della sua energia vitale e del suo stesso ordinamento, stante l'acclarata presenza *in via Procli* degli eterni principi matematici all'interno dell'anima, divenuti in essa il tramite vivente attraverso cui Dio largisce al mondo, nel suo ordine e nella sua vita, l'immutabile perfezione degli

[14] Proclo, *Commento*, p. 37.

[15] Cfr. N. Copernico, *De revolutionibus orbium caelestium. La costituzione generale dell'universo*, a cura di A. Koyré, Torino, Einaudi, 1975, pp. 98-100 («In medio vero omnium residet Sol. Quis enim in hoc pulcherrimo templo lampadem hanc in alio vel meliori loco poneret, quam unde totum simul possit illuminare? Siquidem non inepte quidam lucernam mundi, alii mentem, alii rectorem vocant. Trimegistus visibilem deum, Sophoclis Electra intuentem omnia. Ita profecto tanquam in solio regali Sol residens circumagentem gubernat astrorum familiam»).

archetipi che costituiscono il Suo stesso pensiero e non più, come nel platonico demiurgo, semplici modelli cui uniformarsi.

Questo ruolo del Sole, ritenuto sede di un'*anima mundi* di cui si sottolinea la funzione di mente produttrice dell'ordine e dell'armonia attraverso la presenza dei viventi archetipi divini, riceve una sua definitiva conferma nel capitolo conclusivo dell'opera, pur con la sottolineata riserva del valore congetturale delle affermazioni ivi contenute, congettura che si trasforma in un finale sogno, rivelatore della teorizzata costituzione ultima della realtà. Il Sole diviene la reggia dell'intero sistema naturale, il luogo eletto e di assoluto privilegio ontologico, in cui la siderea armonia trova il suo principio ordinante e governante. Ma, anche in questa mirabile conclusione, il discorso kepleriano non si arresta alla consueta celebrazione della perfezione cosmica, ancor più certificata dall'individuazione e dalla teorica dei moti planetari regolati dalle tre leggi e con le orbite proporzionalmente distanti l'una dall'altra, tanto da potervi inserire i poliedri regolari (e il sistema proposto nel *Mysterium* ritorna assolutamente identico proprio nel cap. I del conclusivo libro quinto della *Harmonice*). L'intera perfezione cinematica trova la sua certezza causale in quella *mens* insita nell'anima vivente del cosmo; una mente che manifesta la sua attività conoscitiva dianoetica attraverso il moto delle sfere celesti, mentre quello di rotazione del Sole sul proprio asse rivela il carattere noetico, intuitivo, della mente che in esso ha sede.[16] L'anima-mente, il πῦρ νοερόν come Keplero stesso la definisce sulla base del più volte citato primo inno procliano dedicato al

[16] «Nam uti Sol, in seipsum revolutus, per emissam ex se speciem movet planetas omnes, sic etiam mens, ut philosophi docent, seipsam intelligens inque seipsa omnia, ratiocinationes ciet, suamque simplicitatem in illas deducens et explicans omnia facit intelligi. Adeoque connexa sunt inter se et colligata motus Planetarum circa Solem in eorum centro et discursus ratiocinationum: ut nisi Tellus, domicilium nostrum, annum circulum, medium inter orbes caeteros, metaretur, locum ex loco, stationem ex statione permutans; nunquam humana ratiocinatio ad verissima Planetarum intervalla et ad caetera ab iis dependentia fuerit misura, nunquam Astronomiam constitutura. Ex adverso quietem Solis in centro mundi pulchro responsu consequitur intellectionis simplicitas […]» (*Harmonice mundi*, V 10, p. 366).

Sole,[17] manifesta la sua perenne attività intellettiva, discorsiva e intuitiva, attraverso le rivoluzioni delle sfere celesti e la rotazione solare. Potrebbe bastare come celebrazione della razionalità di cui l'armonia celeste altro non sarebbe che una manifestazione nel moto dei corpi presenti nel cosmo; ma resterebbe trascurato l'aspetto della vita, che rimarrebbe limitata al globo terrestre, anch'esso oramai in moto circumsolare. Inizia qui il 'sogno', che porta il testo ad una conclusione travalicante i limiti matematico-geometrici di una delle più mirabili costruzioni astronomiche e cosmologiche dell'età moderna.[18] Sogno che apre la mente al riconoscimento di una perenne e onnipresente forma di vita in tutti i corpi celesti. Non avrebbe senso per Keplero ritenere la sfera cosmica priva di quella vita che, insieme all'intelligenza, è presente nel Sole e che anzi da esso si promana, al pari dell'attività conoscitiva, per tutto lo spazio siderale. Qui la metafora del sogno rivelatore si lascia trasportare al di là della mera, razionale congettura per sciogliersi, questa volta sì, in una lode della cosmica bellezza nella quale e della quale il Sole torna ad essere la sublime reggia.[19] Al di là la mente non può arrivare: il sogno e la speculazione si arrestano, pervenuti alle ultime plaghe dove l'umano sapere può giungere ed infine arrestarsi. Le parole conclusive si sciolgono in un ringraziamento laudativo di quel Dio Mente Suprema che tutta l'armonia dei moti e la cosmica vita dell'intero universo manifestano. Ultimo approdo di un itinerario conoscitivo che, pur nell'eccezionalità dei dati acquisiti e manifestati, riconosce di aver percorso solamente un breve tratto di quell'interminato spazio intellettuale che attende di essere esplorato:

[17] «Κλῦθι, *πυρὸς νοεροῦ* βασιλεῦ, χρυσήνιε Τιτάν» *"ΕΙΣ ΗΛΙΟΝ*, v. 1, in Proclus' *Hymns. Essays, translations, commentary* by R.M. Van Den Berg, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, p. 148).

[18] «Quae cum ita sint, non equidem mirum fuerit, si quis […] *somniare incipiat*: per globos quidem reliquos de loco in loco succedentes circa Solem, disseminatas esse discursivas seu ratiocinativas facultates» (*Harmonice mundi*, V 10, p. 367).

[19] «Cui usui hic apparatus, si globus vacuus? An non vel sensus ipsi exclamant, ignea hic habitare corpora mentium simplicium capacia, vereque Solem esse πῦρ νοερόν si non Regem, at saltem Regiam? Abrumpo consulto et *somnium* et speculationem vastissimam […]» (*Harmonice mundi*, V 10, p. 368).

Lauda et tu anima mea Dominum Creatorem tuum, quamdiu fuero: namque ex ipso et per ipsum et in ipso sunt omnia, καὶ τὰ αἰσθετὰ καὶ τὰ νοερ; tam ea quae ignoramus penitus quam ea quae scimus, minima illorum pars: *quia adhuc plus ultra est*.[20]

[20] *Harmonice mundi*, V 10, p. 368.

Andrea Piccardi*

L'*ORATIO AD PAPAM EUGENIUM QUARTUM* DI LORENZO VALLA

Nel 1435 il Valla si trasferì presso il re Alfonso d'Aragona, per il quale svolse le funzioni di segretario, consigliere, storiografo, letterato di corte fino al 1448. In particolare, al servizio del sovrano egli compose, nel 1440, il saggio famoso di smascheramento della "Donazione di Costantino", il *De falso credita et ementita Constantini donatione*: opera certamente originata nel contesto della lotta tra Alfonso il Magnanimo e il papa per il possesso del Regno di Napoli, ma sostenuta anche da una forte passione civile e religiosa.[1] È certo che questo testo, aspramente polemico nei confronti del potere temporale della Chiesa e del suo capo, Eugenio IV, fu l'ostacolo più grande all'auspicato rientro in Roma dell'umanista, quando il trattato di Terracina del 1443 ebbe risanato i rapporti tra Eugenio IV e Alfonso d'Aragona, riaprendo quindi i canali diplomatici e attivando una pacifica convivenza tra la Chiesa e il nuovo stato aragonese. Il Valla mise in moto comunque subito tutte le sue relazioni curiali, per ottenere il rientro, scrivendo al potentissimo cardinale camerlengo, Ludovico Trevisan, e quindi al cardinal Gerardo Landriani.[2]

* Sono grato alla Dott.ssa Laura Saccardi per aver fatto, durante la mia prolungata assenza dall'Italia, alcune verifiche, in particolare sui testi qui citati. Ringrazio anche la prof.ssa Mariangela Regoliosi per gli utili consigli e talune proposte congetturali.

[1] Per la *Donatio*, cfr. l'edizione L. Valla, *De falso credita et ementita Constantini donatione*, ed. W. Setz, Weimar 1976 (Monumenta Germaniae Historica. Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 10); quanto all'interpretazione si veda almeno S.I. Camporeale, *Lorenzo Valla e il «De falso credita donatione». Retorica, libertà ed ecclesiologia nel '400*, «Memorie domenicane», n. s., 19 (1988), pp. 191-293.

[2] Per questo settore della biografia valliana cfr. L.Valle *Epistole*, a cura di O.Besomi-M. Regoliosi, Padova, Antenore, 1984, pp. 218-37 e lettere relative.

La lettera al Trevisan, inviata da Napoli, è del 19 novembre 1443. Valla chiede consiglio all'autorevole personaggio circa l'opportunità di tornare a Roma dopo 14 anni, di cui gli ultimi otto passati presso Alfonso; è consapevole – nonostante le proprie benemerenze intellettuali e i pregressi rapporti di conoscenza con lo stesso Eugenio IV, prima della sua ascesa al papato – delle dure parole scritte nel *De falso credita et ementita Constantini donatione*, ma, con sottile destrezza, oltre a rivendicare la propria buona fede e l'amore «veritatis» e «religionis» che lo ha comunque sostenuto, allude ad una *necessitas* che lo avrebbe indotto a comporre l'opera, dichiarando implicitamente di aver scritto su committenza di Alfonso.[3] La lettera non sembra però dare esito e il 21 gennaio 1444, sempre da Napoli, il Valla scrive al cardinale Gerardo Landriani chiedendogli il lasciapassare per recarsi a Roma.

Anche in questa occasione torna a parlare, con titubanza e rammarico, del *De donatione*, suggerendo tra le pieghe del discorso la possibilità di una sorta di ritrattazione in presenza del papa («fortasse emendaturus presens quod absenti emendare difficile est»).[4] Neanche questa lettera ottiene risultati, anzi, la situazione del Valla nell'aprile del 1444 si complica a causa del processo dell'Inquisizione a cui l'umanista viene sottoposto a Napoli, da cui originerà l'accorata *Defensio.*[5] In un susseguirsi convulso di eventi, il Valla tenta comunque, nell'autunno del 1444, un ritorno a Roma, da cui però nuove minacce di attacchi inquisitoriali lo fanno fuggire rapidamente, costringendolo a rinnovate autodifese: del novembre 1444 è l'*Apologia* ad Eugenio IV, in cui il Valla ribadisce la difesa della sua linea culturale e filosofica.[6]

È in questo contesto che matura infine l'occasione dell'*Oratio* oggetto di questo studio.

[3] Valle *Epistole*, pp. 228-229 e 246-49, n° 22.

[4] Valle *Epistole*, pp. 229-231 e 254-57, n° 25.

[5] G. Zippel, *L'autodifesa di Lorenzo Valla per il processo dell'inquisizione napoletana (1444)*, «Italia medioevale e umanistica», 13 (1970), pp. 59-94.

[6] Ha ricostruito in modo definitivo la cronologia di queste vicende M. Fois, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla*, Roma, Libreria Gregoriana, 1969, pp. 383-94. Per l'*Apologia*, di cui manca edizione critica, cfr. L. Valla, *Scritti filosofici e religiosi*, a cura di G. Radetti, Firenze, Sansoni, 1953, pp. XXXIII-XXXVI e 431-54.

Il testo è tramandato come testimone unico dalla *editio princeps* pubblicata a Venezia nel 1574.[7] Nella stampa l'operetta è attribuita al Valla e identificata come un'*oratio* dedicata ad un papa (Laurentii Vallae *Oratio ad Summum Pontificem*); in chiusura la data registra il luogo in cui l'orazione fu scritta, «Neapoli», e il mese e il giorno, 14 marzo («pridie Idus Martias»), mentre l'anno deve essere congetturato sulla base del contenuto.

Il primo ad occuparsi dell'*Oratio* fu Girolamo Mancini, nella sua *Vita di Lorenzo Valla*, pubblicata a Firenze nel 1891. Egli attribuì senza ombra di dubbio l'orazione all'umanista, e considerandola immediatamente successiva alla pace di Terracina e alle due lettere ai cardinali Trevisan e Landriani, ne assegnò la composizone al 1444 e ne identificò quindi il destinatario in Eugenio IV.[8]

Per la verità nello stesso 1891 anche Remigio Sabbadini, nella sua *Cronologia* della vita del Valla, aveva dedicato un cenno al testo, contestandone innanzitutto la denominazione di orazione e preferendo definirlo una lettera, ma soprattutto negandone l'autenticità, in particolare sulla base del passo in cui il Valla sembra parlare, contro ogni verosimiglianza storica, di *nove* fratelli.[9] Come dirò nel mio commento, il numero *nove* è probabilmente frutto di un errore di stampa: resta il fatto, comunque, che lo stesso Sabbadini sembra superare questo ostacolo, avvicinandosi alle posizioni del Mancini, nella sua recensione alla

[7] *Epistolae principum, rerum publicarum ac sapientium virorum. Ex antiquis et recentioribus, tam Graecis quam Latinis Historiis et annalibus collectae*, Numquam antea editum, Venetiis, apud Iordanum Zilettum, 1574, pp. 409-18. Su questa stampa cfr. Valle *Epistole*, pp. 84-85. Essa contiene, del Valla, oltre all'*Oratio*, un gruppo di lettere che fanno corpo cronologicamente e tematicamente con essa, le due del Trevisan e del Landriani (n^{i} 22 e 25), una a Biondo Flavio del gennaio 1444 (n° 24), una a Guarino da Verona, che parla anche della *Donatio*, dell'ottobre 1443 (n° 21), una a Giovanni Aurispa del dicembre 1443, che affronta il tema del rientro a Roma (n° 23), una ad Alfonso d'Aragona del luglio 1444, legata alla vicenda inquisitoriale (n° 27). Di tutte queste lettere la stampa è testimone unico.

[8] G. Mancini, *Vita di LorenzoValla*, Firenze, Sansoni, 1891, pp. 171-72.

[9] L. Barozzi-R. Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla*, Firenze, Le Monnier, 1891, p. 111. Per il passo in questione cfr. qui *Oratio*, rr. 15-16.

Vita di L. Valla di quest'ultimo.[10] Mantiene però una riserva, derivante dalla non facile interpretazione del passo ai rr. 11-17, per il quale propone talune correzioni per congettura, ma conserva dubbi circa la parola «umbra», che suggerisce di emendare in «Urbe» (r. 14).[11]

Nella sua replica alla recensione del Sabbadini l'anno successivo, il Mancini, oltre a ribadire l'autenticità del testo per l'evidente affinità tematica con le due lettere al Trevisan e al Landriani, di cui di fatto pare una sorta di «corollario», ritiene chiaro il passo citato da Sabbadini, interpretando, secondo me correttamente, «Umbra» nel significato sacrale di maestà pontificia,[12] senza necessità dell'emendazione «Urbe», che sarebbe oltretutto in contrasto con la biografia del Valla.[13]

[10] R. Sabbadini, recensione a *Girolamo Mancini. Vita di Lorenzo Valla, Firenze, Sansoni, 1891*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 19 (1892), pp. 403-14: 411-12.

[11] Così anche in Barozzi-Sabbadini, *Studi*, p. 111.

[12] Un esempio di questo uso, di pochi anni più tardi, è nella *Vita* di Niccolò V scritta da Giannozzo Manetti: «ut adumbratam quamdam triumphantis Ecclesiae in hac nostra militante imaginem recognoscerent, certamque et expressam umbram plane apertaque conspicerent» (G. Manetti, *Vita Nicolai V summi pontificis*, a cura di L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, III/2, Milano, 1734, col. 923).

[13] G. Mancini, *Alcune lettere di Lorenzo Valla*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 21 (1893), pp. 1-48: 12-13. Il passo in questione, secondo la mia edizione, è il seguente: «Itaque, audita assumptione tua (nam tunc eram longe a patria absens) et tibi absenti veluti presenti (amor enim quodammodo presentes nos facit) et mihi ipsi gratulatus sum, eoque, licet aliquot post annis, tamen cum primum potui, ad pedes sanctitatis tue me contuli, non recessurus ab Umbra, nisi huc me venire cupiditas compulisset visendi fratris, quem novem annos non vidissem, solum mihi ex [novem] fratribus superstitem, quem et ipsum, intra mensem quo repereram et quasi amissum recuperaveram, amisi». È evidente che il Valla fa qui riferimento alla prima visita resa al papa dopo la sua assunzione al pontificato. Questa visita avvenne, dopo alcuni anni passati in Lombardia («longe e patria»), nel 1434, a Firenze, non a Roma; e da Firenze l'umanista si trasferì poi direttamente nel Napoletano («huc»: cioè nel luogo da cui scrive ora la sua orazione al papa), per ritrovarvi il fratello, secondo quanto qui dichiara, ma in realtà, a quanto risulta dai dati biografici, per sistemarsi presso Alfonso d'Aragona. Per questi eventi cfr. Valle *Epistole*, pp. 140-44 e epistole relative. La sequenza dei fatti impedisce dunque di ipotizzare una congettura *Urbe*, che implicherebbe scorrettamente una visita del Valla ad Eugenio IV in Roma.

Una aggiornata e definitiva analisi della questione si deve a Mario Fois, che ha riformulato con sagacia e novità molti aspetti della biografia valliana.[14] Discostandosi da Mancini e Sabbadini, egli data l'*Oratio* al 14 marzo 1445, un anno dopo rispetto alle ipotesi precedenti. Le motivazioni che adduce sono due, ed entrambe pienamente condivisibili. La prima, oggettivamente importante, è la mancanza di ogni richiesta di viaggio a Roma, oggetto invece, come si è visto delle lettere del 1443-44: segno quindi che almeno un primo passaggio a Roma era già avvenuto. La seconda è costituita dal fatto che, sia pure con relativa incertezza, è possibile riconoscere in questo testo indirizzato al papa l'*oratio* «de innocentia mea […] de tuis laudibus» promessa dal Valla in chiusura della sua *Apologia ad Eugenium IV* del novembre 1444,[15] e quindi necessariamente a questa successiva.

L'identificazione tra l'operetta qui presentata e l'*oratio* preannunciata ad Eugenio IV garantirebbe anche della sua qualifica di "orazione", contestata, come si è visto dal Sabbadini e in qualche misura anche dal Fois: il titolo della stampa – come tale non rassicurante, posto che si tratta, come dirò poi, di esemplare molto corrotto – sarebbe così da considerarsi d'autore.

Dal punto di vista del contenuto, l'*Oratio* è una abilissima costruzione mista di aperte lodi e di velate giustificazioni, mirante nella sostanza alla richiesta di una specifica collocazione in Curia, come storiografo papale.[16] Molti sono gli elementi che l'avvicinano alle lettere ai cardinali Trevisan e Landriani, soprattutto due riferimenti, l'uno ad una sorta di "costrizione" che avrebbe tenuto il Valla lontano da Roma e lo avrebbe reso in una certa misura nemico del papa (cfr. soprattutto le rr. 69-77, 117-21), l'altro ad una volontà di espiazione da questa lontananza (soprattutto rr. 123-25): riferimenti che ampliano ed esplicitano le allusioni in questo senso già presenti nelle epistole del '43-44.

[14] Fois, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla*, pp. 390-391.

[15] Il passo in L. Vallae *Opera*, Basileae 1540, p. 800.

[16] Si ricordi che proprio nel 1445 il Valla stava per realizzare la sua opera di storiografo aragonese, scrivendo i *Gesta Ferdinandi regis* (cfr. ed. O. Besomi, Padova, Antenore, 1973).

Sono questi parallelismi, oltre ai corretti cenni biografici sparsi per il testo, che inducono a confermare con sicurezza l'autenticità dell'*Oratio* e ad annoverarla in modo definitivo tra le opere del Valla. La petizione ad Eugenio IV, così acquisita come veritiera all'interno del percorso di vita e di cultura del Valla, diventa allora l'emblema di un significativo punto di svolta ideologico: segna il passaggio – tattico e prudente – dal Valla 'napoletano', con le ardite rivendicazioni di libertà storica e culturale del Proemio al I libro delle *Elegantie* e del *De falso credita et ementita Constantini donatione*, al Valla 'romano', che, reintegrato nella Curia a partire dal 1448, sente il dovere di riconoscere, nel proemio generale all'edizione delle *Elegantie* del 1449 e soprattutto nell'*Oratio in principio Studii* del 1455, il debito degli uomini di cultura nei confronti della Chiesa romana.[17]

Nota al testo

L'opera, mai pubblicata in una edizione critica moderna, è tràdita, come si è detto, solo dalla *princeps,* l'edizione veneziana del 1574 citata nell'introduzione[18] e indicata in apparato con *V*. Come anche è risultato evidente nel corso dell'edizione delle lettere valliane in essa contenute, la stampa è estremamente corrotta, e bisogna quindi far ricorso con energia all'*emendatio.* Le congetture sono sempre costruite sulla base del senso e col supporto dell'*usus scribendi* valliano, individuando la genesi dell'errore nel sistema paleografico-tipografico. In apparato registro quindi le congetture da me introdotte; nel caso di correzioni non mie, le siglo col nome del loro autore; di congetture particolarmente problematiche fornisco la motivazione filologica.

All'apparato filologico seguono le note, in cui ho segnalato le fonti individuate e taluni elementi di commento storico-biografico.

[17] Per questo passaggio ideologico cfr. M. Regoliosi, *Nel cantiere del Valla. Elaborazione e montaggio delle «Elegantie»*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 113-15 e bibliografia ivi citata (soprattutto i fondamentali studi di V. De Caprio).

[18] Cfr. *supra* n. 7.

La punteggiatura è uniformata alle norme moderne. Per quanto riguarda l'ortografia, si sono seguite nei termini generali le indicazioni tratte dagli autografi valliani formalizzate nello studio di Ottavio Besomi premesso alla sua edizione dei *Gesta Ferdinandi regis*: ad esempio i dittonghi *ae* e *oe* sono stati sciolti in *e*, è stato scritto *abs* davanti a parole inizianti per *t*, secondo la regola di Prisciano è stato scritto *n* in luogo di *m* davanti a *d* e *q*.[19]

[19] L. Valle *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1973, pp. LXXI-LXXXVII.

Laurentii Valle
Oratio ad Summum Pontificem

Si quibus tui pontificatus annis, Beatissime Pater, et abs te et a patria abfui, non abfuissem, profecto declarassem meam erga te, ut fieri debere intelligo, observantiam, que, incepta iam inde ab ineunte mea iuventute, ad hanc usque etatem perseveravit et cum annis simul accrevit; declarassem, inquam, non assequendorum ratione premiorum abs te, qui veluti fons quidam es gratiarum, cum potestate dignitatis tum bonitate nature, sed ut officio meo fungerer cupiditatique mee atque eximio in te amore obsequerer et indulgerem. Dulce enim est, etiam citra spem, ei inservire quem diligas. Ego te, Beatissime Pater, cum aliquandiu, vel propter singulares virtutes tuas, vel propter egregium literarum studium, veneratus complexusque essem, nullum alium quam te nec magis optavi fore Summum Pontificem, nec esse digniorem existimavi: cui meo et voto et iudicio res ipsa eventusque respondit. Itaque, audita assumptione tua (nam tunc eram longe a patria absens) et tibi absenti veluti presenti (amor enim quodammodo presentes nos facit) et mihi ipsi gratulatus sum, eoque, licet aliquot post annis, tamen cum primum potui, ad pedes sanctitatis tue me contuli, non recessurus ab Umbra, nisi huc me venire cupiditas compulisset visendi fratris, quem

2 patria] patriae *V*, *emendavi* 14 eram] cum *V*, *em. Sabbadini* 16 mihi] ni *V*, *em. Sabbadini* 18 Umbra] Urbe *perperam em. Sabbadini* (cfr. quanto osservato al proposito nell'Introduzione, n. 12)

9-11 Ego te … complexusque essem] per i rapporti tra Valla ed Eugenio IV prima del pontificato (*aliquandiu*), cfr. Valle *Epistole*, pp. 228 e 246-47, n° 22 (lettera al card. Ludovico Trevisan, Napoli 19 novembre 1443) 13-17 Itaque, audita assumptione … me contuli] Il Valla potè rendere omaggio ad Eugenio IV, creato papa nel marzo del 1431, solo a Firenze nel 1434, poiché aveva lasciato Roma nel 1430 ed aveva trascorso alcuni anni, dal 1431 al 1433, in Lombardia «longe a patria»: cfr. Valle *Epistole*, pp. 140-44 e 145-49, n° 5 (lettera ad Eugenio IV, Firenze, 27 novembre 1434) 17-21 non recessurus … amisi] Per i fratelli del Valla e in particolare per quello andato a visitare *huc* (cioè nell'Italia meridionale da cui il Valla scrive), di nome Paolo, abate in un monastero di Salerno, cfr. Valle *Epistole*, p. 144

novem annos non vidissem, solum mihi ex [novem] fratribus superstitem, quem et ipsum, intra mensem quam reppereram et quasi amissum recuperaveram, amisi. Et quamvis assidue ad te redeundi cupiditate urgebar, tamen hactenus redire prohibitus sum, interea semper non mediocrem ex tuis tum prosperis letitiam, tum adversis molestiam capiens simulque egro animo ferens non posse me, pro parvitate virium mearum, tibi operam navare vel tua gloria celebranda vel adversariis tuis, immo adeo matris Ecclesie ac Patris Dei, confutandis – magna prorsus in utramque partem et excellenti ingenio digna materia. Nam, quod ad gloriam pertinet, quis unquam post hominum memoriam Summus Pontifex gloriosior te fuit, qui ad istam dignitatem, tum aliquot oraculis predictus, tum omni Ecclesia concordi, electus es? Qui duos Cesares, alterum Latinum, alterum Grecum, tibi subditos aspexisti, inter se illos quidem dissentientes sed in agnoscenda tua santitate consentientes. Qui, tuis consiliis, curis, sumptibus, Greciam omnem, que olim parens erat Latinorum, ad consilium contraxisti, erudisti, emendasti, ac prope de duobus ovilibus unum fecisti; qui, altero consilio, Armenios, gentem hactenus fidei catholice non bene herentem, in ipsa catholice fidei veritate collocasti; qui, per legatos tuos, bellum pro religione, contra superstitionem, geris; qui, denique, tanta fecisti et facis,

<—
reppereram
o
repereram?

19 fratribus] novem fratribus *V*, novem *expunxit Regoliosi* (il numero di *nove* fratelli, incongruo rispetto alla realtà storica della famiglia Valla, è sicuramente frutto di ripresa automatica del *novem* immediatamente antecedente, come ipotizza anche il Fois; nella stampa i due *novem* sono uno all'inizio, l'altro alla fine della stessa riga) 20 intra mensem quam repereram] intra mensem quem repereram *V*, *em. Sabbadini* 21 redeundi] redundi *V*, *emendavi* 22 non] modo *V*, *emendavi* 24 parvitate] pravitate *V*, *emendavi* 25 navare] narrare *V*, *emendavi* 26 immo] imo *V*, *emendavi* 32 inter se illos] inter se inter se illos *V*, *emendavi* 36 Armenios] Harmemos *V*, *emendavi*

30-37 Qui duos Cesares … veritate collocasti] Il Valla fa qui evidentemente riferimento alle conclusioni del Concilio di Ferrara-Firenze, che portarono ad una provvisoria pacificazione tra Chiesa d'Oriente e Chiesa di Occidente 37-38 qui, per legatos … geris] Si accenna qui alla crociata anti-Turchi patrocinata dal papa tra 1444 e 1445 (nella battaglia di Varna del novembre 1444 trovò la morte uno dei «legati», il card. Giuliano Cesarini)

ut permagnus perque latus pateat campus iis qui gesta tua vel scribunt
40 nunc, vel postea scribent. Sed hec velut publice persone ac Papalis virtus. Quid illa propria ipsius hominis ac privata? Quam multiplex est et quam magna! Te enim, cum sint (quantum ego quidem sentio) in homine duo genera laudum, unum quidem venerabilem, alterum quidem amabilem reddit; sicuti horum utrum preferendum sit solemus
45 ambigere, ita utrum in te magis eluceat nescio. Venerationi quidem sunt nobis gravitas, severitas, consilium, prudentia, magnitudo animi, fortitudo, patientia, ingenium, doctrina, eloquentia ceteraque huiusmodi, amamus autem humanitatem, mansuetudinem, affabilitatem et modestiam, benignitatem, clementiam, largitatem et que sunt id genus,
50 quemadmodum in corpore quoque auctoritatem vultus, proceritatem amplitudinemque membrorum, robur, velocitatem, agilitatem admiramur, et decorem, venustatem, suavitatem oris ceterique corporis tacite quadam charitate complectimur. Que virtutes (cum inter se videantur contrarie ideoque alius in his, alius in illis excellit, tum quia virtus vir-
55 tuti adversa non est, sed pro loco, pro tempore, pro persona, alia cedit, alia interest) universe perfecteque <in te> cognoscuntur, ut non magis exornatus sis dotibus corporis, que nulli unquam tot tanteque affuerunt, quam dotibus animi. Ex quibus, altere te dominum exhibent atque rectorem, altere parentem tutoremque; ille reverentiam metum-
60 que conciliant, hec vero dilectionem. Quarum etsi posterioribus favemus, magis superiores tamen suam dignitatem obtinent, et utreque mutuo

50 corpore] eo *V*, *em. Regoliosi* (l'emendazione pare necessaria per evidenziare la differenza tra le virtù morali e quelle fisiche implicita nelle considerazioni del Valla: *eo*, che in quanto tale è privo di senso, può essere la 'deformazione' dell'abbreviazione dell'ablativo *corpore*) 56 <in te> cognoscuntur] in te *om. V*, *addidit Regoliosi* (l'integrazione pare necessaria, poiché le *virtutes* si riconoscono perfette e complete non in senso generico, ma, come risulta dal seguito, proprio nella personalità del papa: è possibile che *in te* sia caduto per aplografia rispetto al precedente *-te-* di *perfecte*) 61 tamen] tum *V*, *em. Regoliosi* mutuo] muto *V*, *emendavi*

39 ut permagnus perque latus pateat campus iis qui gesta tua vel scribunt] già Cicerone aveva ricordato che le imprese dei grandi personaggi potevano offrire un vasto «campus» agli storici e ai retori: cfr. Cic. *De off.* I 61

presidio prosunt; quibus si accesserit potestas, presertim summa, velut in te fit, quid, nisi in terris simulacrum Dei quoddam, existimabitur? O te, unum, ex omni memoria, hominem dignissimum potentia, dignitate, gloria, virtute, sermonisque ac corporis maiestate! Verum Deus ipse, sicut in summum prosperitatum gradum extulit, ita per adversa te exercere voluit, non ut probaret, sed ut probationem redderet. «Virtus enim mea», inquit ad <Corinthos> Paulus, «in infirmitate perficitur». Et sane probabiliorem te reddidit hunc in modum atque perficit. Nam que tua fuit inter adversa aut tolerantia aut sapientia, in quarum altera velut presentibus fluctibus resistebas, altera futuros providebas prohibebasque! Qui tuus ille labor, cum inter candentes undas, scissis velis, fracto malo, sibilante tempestate, fulgurante celo ac tonante, navis erat tibi gubernanda, ut vix aliquispiam ex iis malis fuerit emersurus ex quibus tu emersisti! Et iam, paratis armamentis procellaque sedata, conspicis portum in quem propediem, invitis fluctibus, incolumi nave pervenies. Adhuc, enim, tibi aliquantulum negotii reliquum est, sed, quo laboriosius id fuerit, etsi non optabile, eo tamen uberior tua gloria erit. In illis autem asperitatibus temporum – quod suo loco dixi – quis pius, quis bonorum amator, quis malorum actionum hostis non tuam vicem doluit ac miseratus est? Et si tua fortitudo ac sapientia non miserationem magis quam admirationem merebatur, quis non inimicis tuis suc-

68 ad <Corinthos>] Corinthos *om. V*, *addidit Regoliosi* (cfr. *infra* n. ai rr. 67-68) Paulus] Paulum *V*, *em. Saccardi* 70 tolerantia] tollerantia *V*, *emendavi* 72 Qui tuus] quis tutus *V*, *emendavi* 74 aliquispiam] aliquis quispiam *V*, *emendavi* emersurus] emensurus *V*, *emendavi* 75 emersisti] emersiti *V*, *emendavi* 79 suo] sero *V*, *emendavi* 82 quis] qui *V*, *emendavi*

67-68 Virtus enim mea … in infirmitate perficitur] Cfr. Paul. 2Cor 12, 9 (l'identificazione della fonte permette di integrare l'*ad* lasciato in sospeso nella stampa) 67 sgg. Il Valla accenna qui alle difficoltà («adversa») occorse ad Eugenio IV nei primi anni del papato: la fuga da Roma a Firenze, dal giugno 1434 all'aprile 1436, per tensioni interne all'Urbe, i persistenti contrasti con il Concilio di Basilea, gli urti politico-militari con l'Italia meridionale durante la guerra di conquista del Napoletano da parte di Alfonso d'Aragona. Nel 1445 i «fluctus», le «asperitates temporum» erano ormai alle spalle, «paratis armamentis procellaque sedata», dal momento che anche la pace con il nemico storico Alfonso il Magnanimo era ormai stata conclusa nel 1443

censuit atque iratus est? Quis non te omni ope adiuvandum sublevandumque, illos impugnando, putavit? Quamquam ita tulit casus infestus, hoc est, ita inimicus generis umani perturbavit omnia, ut multi, qui vellent, iuvare <non> possent, tum aliis quibusdam causis, tum vero prohibiti maiore potestate, nonnulli etiam coacti – si virtus cogi potest – nonnihil adversus te facere. Verumtamen omnes boni tui fuerunt, licet non omnes boni a te steterunt, in quorum numero, ut ad me redeam, Beatissime Pater, me profiteri non dubitem. Nam, nec malum me potius quam bonum esse opinor, et semper concupivi aut laudes tuas attingere aut causam istam, que negotium tibi facesserit, quoad possem, adversus hostes inimicosque defendere: quod facere cum hactenus non licuerit mihi, velim liceret in posterum. Et quamvis permulti tibi scriptores graves facundique suppeditent, tamen omnes velut in publicum commodum, pro sua quisque facultate, nitemur. Attendetur autem, ipsa ex emulatione, singulorum industria – res profecto tibi non solum honorifica, sed etiam utilis ac prope necessaria – ut causa ista, que inter te ac patrie hostes versatur, mandetur literis a circumspecto aliquo eximioque oratore, sive ad presentium temporum patrocinium, sive ad memoriam futurorum, ne quis unquam aut contradicere aut in dubium revocare audeat vel innocentiam tuam, vel inimicorum calumniam et conspirationem. Multum est enim, Beatissime Pater, in scriptore, quod ingenio probet, scientia rerum confirmet, auctoritate persuadeat ceterosque, si qui diversa scripsissent ab his <rebus>, ut imperitos malo-

86 iuvare <non> possent] <non> *om. V*, *addidi* 89 omnes] omnis *V*, *emendavi* 91 aut (laudes)] at (laudes) *V*, *emendavi* 92 que] in qua *V*, *emendavi* 96 autem] aut *V*, *em. Regoliosi* 103 quod] qui *V*, *emendavi* 105 ab his <rebus>] rebus *om. V*, *addidit Regoliosi* (l'integrazione, facilemente giustificabile paleograficamente poiché si tratta di termine che nella sua forma abbreviata può generare aplografia con l'*his* precedente, è la più economica per specificare il sostantivo a cui si applica l'aggettivo determinativo)

97 ipsa ex emulatione, singulorum industria] Per il valore attribuito dal Valla all'*aemulatio*, al confronto, alla competitività nel progredire della storia, cfr. M.G. D'Angeli, *Per un commento all'*Oratio in principio Studii, in *Pubblicare il Valla*, a cura di M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2008 (Edizione Nazionale delle opere di Lorenzo Valla. Strumenti, 1), pp. 461-67: 462-64

sque, convincat. Nam, ut mea fert opinio, qui res gestas, aut principum aut populorum, acute ingenioseque conscripserunt, vel optime meriti sunt de iis quorum facta celebrarunt, tum propter alia, tum precipue quod illorum virtutes ab invidorum inimicorum malevolorumque lin-
110 guis vindicarunt. An vero parum facere ad tuendum pudorem populi Romani existimamus Titum Livium aliosque historicos, cum causas explicant cur [aut] bellum illatum sit, cur de aliis supplitium sumptum, alii venia donati, alii terrore coerciti, alii beneficio aucti? Ex quo illi qui narrant veri probique, et ii de quibus narratur iusti, equi, boni magni-
115 ficique iudicantur. Idem videre licet de Grecis scriptoribus, qui cum aliorum, tum Atheniensium res gestas sapienter sane et probe scriptitarunt: quod nisi fecissent, non defecissent non modo ex iniquis, qui veritatem iustitiamque in contrarium verterent, sed etiam ex aliis, qui fame non crederent. Consulendum est itaque, Sanctissime Pater, per te tum
120 glorie tue, tum rei dignitati. Neque vero eo id dico, Summe Pontifex, quod in me sit hec facultas que tante rei satisfacere possit (et hec quantacumque sit, presto tibi sunt alii viri longe doctissimi), sed ut, me talia aggrediente, illos, si qui me doctiores sunt, non ipsos eadem aggredi pudeat, et si qui aggressi sunt, eos, ut dicitur, currentes incitem; ut ipse
125 quoque, quantum prestare possum, experiar, presertim tam excitata ad hanc rem mente ac quasi inflata, ut etiam si aliorum scriptorum, ut sic dicam, naves sint maiores ac melioribus instructe remigibus, tamen non desperem illorum cursum me posse equare, vehementioribus ventis mea vela tendentibus. Velim me credas pro tua bonitate, Pater Sanctissime,
130 aliquid de rebus tuis scribere aggressus essem, si compertum habuissem quam a me de tuis rebus partem mandare litteris maxime velles. Et eo quidem magis quod sunt qui scripta mea quedam apud te conantur incessere et que quidem, Beatissime Pater, partim data sunt consiliis quorundam hominum, partim preceptis, partim gloriae cupiditati, par-
135 tim consuetudini disputandi: in quibus ita me frui benevolentia tua

112 cur bellum] cur aut bellum V, aut expunxi 123 aggrediente] egrediente V, emendavi 124 currentes] turrentes V, emendavi incitem] incertem V, em. Regoliosi (l'emendazione è giustificata dall'usus scribendi del Valla: la locuzione si ritrova infatti, in contesto affine, nel II Proemio alle Elegantie, negli Opera del Valla editi a Basilea nel 1540, p. 42 «currentem, ut dicitur, incitarunt»)

liceat, ut nunquam neque tue, neque tui similium maiestati atque auctoritati derogare propositum fuit; ut, si quid retractatione opus est et quasi ablutione, en tibi me nudum offero: tu, que tua abluendi potestas est, ista aqua profluente e petra, que est Christus, ablues. An ignorem me unam esse tuarum ovium, quas soles in lavacro remissionis abluere, unumque eorum qui in navigio, cui tu presides, navigant? An, ceteris eo quocumque cursum dirigi iubes remigantibus, ego unus in contrarium remigarem, cum etiam suspensum tenere remum sit reprehendendum? Ego vero, Pater Sanctissime, si tibi forte aut in adversum remigasse aut a remigando cessasse visus sum, id assignandum est magnitudini tempestatis, ubi etiam scientissimi naute ac prestantissimi gubernatores perturbantur et inopes consilii fiunt (nedum nos remiges, quibus adversus infestas immensasque undas est obluctandum), ubi quo tendas, ubi declines incertum est, et in ipso conatu inter se remi non modo implicantur, sed etiam sepe franguntur. Satis est sic, quod, si quis in hac confusione rerum admisit aliquid errati, veniam petat, in officio deinceps futurum se esse promittat et superiorem vel culpam, vel negligentiam compensare in posterum industria et observantia velit. Ac nescio an magis dominos agnoscant atque ardentius ament ii quibus poena remissa est, quam quibus opus remissione non fuit. Qui si huius generis, Domine Pater, est causa mea, cum essem mea sponte ad tua gesta tuasque res celebrandas animatus, quo tandem ardore existimas fore me, ubi tuam videlicet clementiam fuero expertus? Noli, queso, Sanctissime Pater, hac me, quam mihi proposui, spe atque expectatione frustrari. Non enim satis animo meo fiet nec aliqua mea in sanctitatem tuam obsequia constiterint. Et nihilominus omnem aliam vivendi rationem, nisi sub te, omittere constitutum est, sub te imperatore militare, tua semper sequi signa; pro tua dignitate aut honestam oppetere mortem, aut parta redire victoria. Si licet, in castris tuis vel gregarius miles, tamen miles egregius et strenuus ero, cum sciamus aliquando

137 auctoritati] auctoritate *V*, *emendavi* 138 ablutione] oblutione *V*, *emendavi* 139 profluente] profluenti *V*, *emendavi* que] quam *V*, *emendavi* 141 navigant] navigare *V*, *em. Regoliosi* 142 quocumque] quo cum *V*, *em. Regoliosi* 148 immensasque] immersasque *V*, *emendavi* 151 errati] erranti *V*, *emendavi* petat] petit *V*, *em. Regoliosi* 165 egregius] aegregarius *V*, *em. Regoliosi*

huiusmodi hominem aut primum hostiles muros conscendisse, aut, rescisso vallo, suis patefecisse, aut ducem hostium obtruncasse. Sint alii quantumlibet me in bello fortiores (quid enim turmis equitum alterisque peditum obiici <potest>?), in certa audacia ac mortis securitate et quantum in unius hominis manu situm est nemini cedo. Nihil mihi longius est quam ut in hoc bello (adhuc enim bellum durat) aliquo [enim] me opere strenuo probem, per quod intelligas corpus quidem meum abs te aliquandiu abfuisse, animum vero semper tecum ac tuum fuisse. Vale.

Neapoli, pridie Idus Martias <1445>.

166 huiusmodi] huius *V*, *emendavi* 168 alterisque] alteriusque *V*, *emendavi* 168-169 (quid enim turmis equitum alterisque peditum obiici <potest>?)] quid in turmis equitum alteriusque peditum omitti *V*, *em. Regoliosi* (la frase è palesemente corrotta e di non facile emendazione: il senso è chiaro – nel contesto il Valla vuole dire che altri sono sicuramente più forti di lui in guerra, specie nella cavalleria e nella milizia a piedi, eppure nessuno potrà mai essergli superiore in ardimento – ma l'*emendatio* non è sicura; si ipotizza comunque la congettura presente sulla base dell'*usus scribendi* valliano, che frequentemente usa le interrogative parentetiche, introdotte da *quid enim*, per rafforzare il suo punto di vista, e che conserva la doppia *ii* nei composti di *iacio*, doppia *ii* che, unita alla *c*, può aver generato per errore la doppia *tt* di *omitti*; resta ovviamente il dubbio di come la *m* di *omitti* abbia potuto provenire dalla *b* di *obiici*, mentre non mi pare creare difficoltà la caduta di *potest*, scritto spesso molto abbreviato) 170 mihi] modo *V*, *em. Regoliosi* 171-172 aliquo me opere] aliquo enim me opere *V*, enim *expunxit Regoliosi* (si tratta probabilmente di una ripetizione per distrazione dell'*enim* antecedente) 172 probem] probare *V*, *em. Regoliosi* 175 Neapoli] Neapolis *V*, *emendavi* Idus] Idu *V*, *emendavi*

Théa Picquet

GIOVAMBATTISTA BUSINI, TEMOIN DE SON TEMPS

Comme le souligne Philippe Simon,[1] la *Letteratura italiana Garzanti* ne consacre que quelques lignes à Benedetto Varchi. Giovambattista Busini est quant à lui pratiquement ignoré. Tous les deux méritent pourtant leur place dans l'historiographie de Florence. C'est pourquoi nous nous intéressons aujourd'hui à leur correspondance et au témoignage qu'elle apporte.

Après avoir défini le concept de «témoin» de son temps, nous présenterons l'auteur des lettres et le destinataire. Notre propos se donnera alors un triple objectif: relever les personnages historiques mis en cause, analyser les événements historiques auxquels il est fait allusion, mette en évidence le message que Giovambattista fait passer à son ami.

Pour définir les concepts, nous nous appuyons sur le dictionnaire historique d'Alain Rey,[2] qui signale que, sous les formes de «tesmoign» (vers 1150), «tesmoin» (vers 1175), le terme «témoin» est issu du latin «testimonium», «attestation juridique» et, en général «preuve», dérivé de «testis» «personne qui peut certifier une chose». «Testis» vient, par l'intermédiaire de «terstis», «tristis», qui a dû signifier «qui se tient en tiers», le règlement ancien de la justice ayant introduit une tierce personne. Le mot français a cumulé les sens de «testimonium» et de «testis». La construction ancienne (v. 1175) «témoin […]», placée en tête de phrase, est restée vivante ainsi que les locutions «prendre à témoin» (1530) et «appeler à témoin» (1538).

[1] P. Simon, *Tiraboschi et les écrivains florentins des XVIe et XVIIe siècles*, dans *De Florence à Venise, Hommage à Christian Bec*, Etudes réunies par F. Livi – C. Ossola, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, p. 442.

[2] A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3, pp. 3779-81.

Avant la fin du XIIe siècle, «témoin» désigne aussi (vers 1175) une personne qui certifie une chose vue ou entendue, sens qui donne lieu à plusieurs expressions comme «faux témoin» (vers 1283), «témoin muet» (1690). «Témoin» se dit spécialement (vers 1283) de la personne qui certifie les identités, les déclarations lorsqu'un acte est dressé. Depuis le XVIe siècle, avec Clément Marot, l'emploi du mot est étendu à une personne simplement spectatrice d'un événement. Notons que son emploi à propos de celui qui accompagne le protagoniste d'un duel est plus tardif (début XIXe s.). Bien sûr, il y a eu des emplois spécifiques, qui ne nous concernent pas aujourd'hui.

Nous pouvons par contre souligner le glissement de sens «du témoignage à la protestation» à partir des trois significations de «testari, testatus», *témoigner*, *attester*, *tester*: «adtestari», rendre témoignage, servir de témoignage»; «contestari», mettre en présence les témoins des deux parties; «detestari», repousser le témoignage de quelqu'un, maudire; «protestari», déclarer hautement, protester.

Nous nous demanderons donc si Busini atteste, conteste, proteste ou déteste.

* * *

La biographie de Giovambattista Busini (Florence 1501-Ferrare 1574) est peu connue. Quelques éléments sont donnés dans l'*Avvertimento* que Gaetano Milanesi a écrit pour l'édition Le Monnier de 1861,[3] d'autres par A. Racheli dans l'édition des lettres de Busini présente à la suite des *Opere di Benedetto Varchi*.[4] Il semble certain toutefois qu'il est né dans la cité du lys le 22 février 1501 de Bernardo Busini et de Lucrezia di Francesco della Fioraia. Il a fréquenté l'école de Gaspare Mariscotti da Mar-

[3] *Lettere di Giambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze corrette ed accresciute di alcune lettere inedite per cura di Gaetano Milanesi*, Firenze, Le Monnier, 1861, pp. I-XII.

[4] *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore. Aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze*, Trieste, dalla Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858, I, p. 445.

radi, où il a appris le grec et le latin. Il y a pour camarade Benedetto Varchi et l'amitié qui naît entre eux à ce moment-là durera toute la vie.

Un incident de jeunesse ternit cependant sa réputation. En effet, un de ses parents et camarade, Giovanni di Tommaso Busini, s'était épris d'une jeune fille, Maddalena di Luigi Morelli, qui résidait chez une aïeule de notre auteur, Madonna Camilla. Un jour, Giovambattista conduisit Giovanni chez elle et, pendant qu'il s'entretenait avec la vieille dame, son ami entra dans la chambre de sa bien-aimée et tenta de lui faire violence. Elle crie, se défend. Giovanni la blesse comme il blesse Madonna Camilla. Les deux jeunes hommes furent alors accusés par les Huit. Le 24 mai 1524, Giovambattista fut puni d'un bannissement de trois mois et son compagnon encourut un peine plus grave, mais l'anecdote ne précise pas laquelle.

A la chute de Florence, en 1530, il fut frappé d'un nouveau bannissement, à Benevento, puis déclaré rebelle pour ne pas l'avoir respecté. Il commence alors une vie errante et problématique: Rome, Venise, Ferrare, et peut-être Naples.

Il entre en contact avec les autres bannis républicains, les «Fuorusciti», tout d'abord à Ferrare, mais il déplore leurs luttes intestines. Par la suite, après la mort du pape Paul III (Alessandro Farnèse, pape de 1534 à 1549 et promoteur du Concile de Trente), Busini se rend dans la capitale, où il reprend ses études. Il devrait y rester jusqu'en 1550, date à laquelle il revient à Ferrare, d'où il envoie une requête au duc Cosimo, par l'entremise de Giovan Battista Cybo, alors évêque de Marseille, et demande l'autorisation de rentrer dans la cité du lys. Ce qui lui est accordé. Cependant, pour gagner sa vie, il est contraint d'enseigner les lettres latines et grecques à Venise et à Ferrare.

Cela dit, sa biographie comporte de sérieuses lacunes de 1559 à 1562. On le retrouve alors encore une fois à Ferrare, au service du dernier duc de la ville, Alphonse d'Este. En 1574, il est toujours à Ferrare, où tout porte à croire qu'il se trouve en fin de vie.

De sa production littéraire, il reste peu d'éléments, si ce n'est l'assurance qu'il a écrit quelques chapitres et plusieurs sonnets et peut-être une *Vita*, qui serait celle de Capponi.

Benedetto Varchi (Florence 1503-1565), le destinataire de la correspondance est plus connu, reconnu en tout cas comme historien et

comme homme de lettres. Il a d'ailleurs été cité récemment[5] pour avoir comparé dans son histoire de Florence la milice citadine de 1530 à une bienveillante Circé, qui aurait transformé non des hommes en porcs, mais des bêtes en hommes.[6] Moi-même lui ai consacré un chapitre aux côtés des autres historiographes florentins.[7]

Il est né en 1503. Jeune homme, il s'intéresse aux études de latin, mais son père notaire, qui souhaitait en faire son successeur aux affaires, l'envoie à Pise étudier le droit. En 1524, il exerce la profession qu'on avait choisie pour lui, mais l'arrête aussitôt pour se consacrer aux Lettres. Il entre alors en contact avec les jeunes patriciens de la ville et se lie d'amitié avec Machiavel. En 1529, il participe à la milice, puis fait partie des «Fuorusciti». En 1537, il compose des vers en l'honneur de Lorenzino et suit Piero Strozzi dans son expédition belliqueuse. Il devient ensuite le précepteur des enfants de Filippo Strozzi, Lorenzo, Alessandro et Giulio. En 1543, Cosimo 1er le rappelle à Florence dans le but de relancer la politique culturelle de la ville. Sa situation est pratiquement celle d'un écrivain officiel. Varchi est élu consul de l'Académie florentine, où il donne des cours sur Dante et sur Pétrarque, propose une étude philologique de la *Divine Comédie* qui aboutit à une nouvelle édition en 1595. Benvenuto Cellini lui confie la révision de sa *Vita*, que Benedetto préfère laisser inchangée. En 1549, il publie une nouvelle édition des *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo. En 1558, Cosimo 1er lui offre la villa de La Topaia, située dans la campagne florentine. Auteur de rimes, de chapitres, d'une comédie, *La Suocera* (*La belle-mère*), Varchi est surtout célèbre pour les seize livres de sa *Storia Fiorentina,* qui relatent avec une grande rigueur documentaire l'histoire de sa patrie de 1527 à 1537, mais ne sont publiés qu'en 1721. Tout aussi célèbre est son *Ercolano*, dialogue composé dans les années 1560-1565, où il défend la thèse de la priorité de l'usage linguistique sur la théorie, du caractère florentin de la langue italienne contre le langage raffiné des classiques.

[5] F. Dubard de Gaillarbois, *Les discours sur la première décade de Tite Live*, dans *De Florence à Venise*, p. 254.

[6] Benedetto Varchi, *Storia fiorentina con i primi quattro libri e col nono secondo il codice autografo*, Firenze, Le Monnier, 1888, XI, p. 49.

[7] T. Picquet, *De Jacopo Nardi à Giovan Battista Adriani: quelle historiographie pour Florence?*, «Letteratura Italiana Antica», 3 (2002), pp. 419-21.

Quoi qu'il en soit, dans don œuvre, Benedetto Varchi, qui s'éteint en 1565, fait preuve d'une grande sincérité: il se permet de critiquer ouvertement les Médicis et les Républicains, il évoque clairement sa participation aux activités des «Fuorusciti» et même son opposition passée au maître de Florence; comme l'affirme Rudolf von Albertini,[8] c'est une figure typique de la transition de la République à la monarchie. Il raconte avec sincérité l'histoire de Florence; conscient de la corruption de son siècle, il n'attend aucune amélioration et se réfugie dans l'activité littéraire.

Il s'agit donc de la correspondance entre deux républicains opposés aux Médicis, au moins pour une grande partie de leur vie.

Les lettres de Busini à Varchi ont été publiées à différentes reprises.
Nous avons repéré les éditions suivantes:
Busini, Giovanni Battista. *Lettere di Gio. Batista Busini a Benedetto Varchi sugli avvenimenti dell'assedio di Firenze estratte da un codice della Biblioteca palatina*, Pisa, presso Niccolo Capurro, 1822.
Busini, Giovanni Battista. *Sugli avvenimenti dell'assedio di Firenze: [ventisette] lettere dirette a Benedetto Varchi, estratte da un codice della Biblioteca Palatina / di Gio. Batista Busini.* – Prima edizione milanese. Milano, Tip. G. Silvestri, 1847.

Varchi, Benedetto. *Opere di Benedetto Varchi / ora per la prima volta raccolte con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore; aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze*, Trieste, Sezione letterario-artistica Lloyd austriaco, 1858.

Nous avons choisi de travailler sur l'édition publiée à Florence, chez Felice Le Monnier en 1861, d'après le manuscrit MS Magliabecchiano CL XXV, n° 312: *Lettere di Giambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze corrette ed accresciute di alcune lettere inedite per cura di Gaetano Milanesi.* Curieusement la date diffère sur la page de garde et à l'intérieur: 1861 et 1860. L'ouvrage de 308 + XII pages ne comporte

[8] R. von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, Torino, Einaudi, 1970, p. 345.

pas de sommaire, mais un «Avvertimento» de Gaetano Milanesi et un riche index des noms et des choses notables (pp. 279-308). Milanesi a choisi vingt-quatre lettres sur les vingt-sept des éditions précédentes auxquelles il a ajouté six lettres inédites.

Nous nous intéressons aujourd'hui à la lettre n° XXI, écrite à Rome en date du 30 mai 1550, intitulée *Informazione data all'Imperatore in Napoli da' fuorusciti fiorentini contro il duca Alessandro. Eccessi commessi dal duca e da papa Clemente. Risposta del Guicciardini in nome del duca. Replica dei fuorusciti.*[9]

Le témoignage de Busini concerne en un premier lieu les personnages historiques évoqués.

Dans cette galerie de tableaux, les plus importants sont Charles Quint, le pape Clément VII et Alexandre de Médicis.

Charles Quint (1500-1558), empereur de l'empire romain-germanique est appelé par Busini «Cesare» ou «Sua Maestà». Il régnait alors sur le royaume de Naples, la Sicile et la Sardaigne, avait combattu François 1er qui souhaitait continuer les guerres de conquête entreprises par ses prédécesseurs pour entrer en possession du duché de Milan et de la république de Gênes. Le 22 février 1530, à Bologne, Charles Quint se fait couronner roi d'Italie par le pape Clément VII. C'est donc le personnage le plus puissant en Italie à l'époque. Les Florentins le considèrent à juste titre habilité à juger des affaires de la péninsule. Les «Fuorusciti» l'informent des moindres faits pour qu'il puisse porter un jugement en toute connaissance de cause: «non ha mai saputo il vero se non ora», écrit Busini.[10]

Clément VII (Florence 1478-Rome 1534), Jules de Médicis, fils de Giuliano, le frère de Laurent le Magnifique, avait participé à l'investiture de son cousin Jean de Médicis (1475-1521), fils du Magnifique, qui a coiffé la tiare pontificale sous le nom de Léon X, lui-même mentionné dans cette lettre.[11] Nommé par lui cardinal et archevêque de Florence, Jules de Médicis devient pape en 1523 et confie alors le gouvernement

[9] *Lettere*, pp. 216-28.
[10] *Lettere*, p. 223.
[11] *Lettere*, p. 222 par exemple.

de la cité du lys au cardinal Passerini tout en tenant les rênes du pouvoir depuis la capitale. Cependant, son alliance avec la France lui vaut le terrible Sac de Rome en 1527. Il réussit malgré tout à restaurer l'autorité de sa famille à Florence, en 1530, grâce aux accords passés avec l'empereur. Ce qui ne l'empêche pas de se rapprocher de l'hexagone en 1533 en concordant le mariage de Catherine de Médicis avec Henri II, ce qui est dénoncé par Busini: «[…] confortorono il papa ad andare a Marsilia per collegarsi col re di Francia, e per turbare gli stati altrui».[12]

Alexandre de Médicis est sans aucun doute le personnage historique le plus mentionné dans cette lettre. Né en 1511 à Florence, fils illégitime de Laurent duc d'Urbin, peut-être fils naturel de Clément VII, Alexandre est envoyé avec Hippolyte auprès du cardinal Passerini. En 1527, tous les trois sont chassés de Florence, où les anti-médicéens prennent le pouvoir. Il y revient en 1531 avec l'appui de l'empereur.

Autour de ces personnages influents gravitent des alliés et des adversaires.

Les alliés sont tout d'abord les représentants du pape et de l'empereur. Ainsi, Bartolomeo Valori,[13] dit Baccio, commissaire du pape Clément VII, sénateur du nouveau gouvernement d'Alexandre, d'une part, et don Ferrante Gonzaga,[14] qui traite au nom de Charles Quint, d'autre part, sont rappelés par Busini, tout comme Francesco Vettori, Francesco et Luigi Guicciardini. Le premier est donné comme partisan du duc,[15] mais rien n'est dit sur la correspondance de Francesco Vettori (Florence 1474-1539) avec Machiavel, ni sur son *Sommario della Storia d'Italia dal 1511 al 1527.* Les noms des deux suivants sont rattachés au gouvernement tyrannique d'Alexandre. La liste des bannis est écrite de la main de l'auteur de la *Storia d'Italia.*[16] C'est encore lui qui prend la défense du duc Alexandre devant l'empereur.[17] Son frère aîné, Luigi (Florence 1478-Florence 1551), moins célèbre, apparaît seulement

[12] *Lettere*, p. 227.
[13] *Lettere*, p. 217, puis p. 224.
[14] *Lettere*, p. 217.
[15] *Lettere*, p. 220.
[16] *Lettere*, p. 226.
[17] *Lettere*, p. 220.

comme partisan des Médicis.[18] Les condottieres Malatesta Baglioni et Stefano Colonna semblent faire partie de ce groupe.[19]

En face, les opposants aux Médicis, la plupart du temps bannis de la ville, d'où leur nom de «Fuorusciti». Le plus puissant d'entre eux, Filippo Strozzi (1489-1538) est nommé à plusieurs reprises par Busini.[20] D'une grande famille opposée aux Médicis également sur le plan économique, il est apparenté à ces derniers par son mariage avec Clarice de Médicis en 1508. Durant son exil romain, il donna asile à Lorenzino, le nouveau Brutus qui exécuta Alexandre. A ses côtés, des cardinaux qui ne sont pas nommés,[21] mais aussi un Médicis, Hippolyte[22] (1511-1535), fils illégitime de Julien duc de Nemours, qui fut envoyé en ambassade auprès de Charles Quint en 1535, mais mourut en chemin, à Itri, sans doute empoisonné.

Ainsi, par l'évocation des personnages historique de son temps, Giovambattista Busini s'érige en témoin d'une époque. Il fait de même avec les événements historiques qu'a connus la cité du lys à partir de 1529.

Il s'agit tout d'abord du siège de Florence, qui marqua la chute de la république de 1527 et restaura le gouvernement des Médicis. En effet, après le Sac de Rome, le traité de Barcelone du 29 juin 1529 scelle la paix entre les deux grands chefs d'état. Clément VII et Charles Quint unissent leurs troupes pour marcher contre la cité du lys. La courageuse résistance de la ville dure presque un an, du 14 octobre 1529 au 12 août 1530.

L'acte de capitulation occupe une place prédominante dans la lettre de Busini. Benedetto Varchi lui consacre un chapitre de sa *Storia fiorentina.*[23] Il indique la date, le lieu: Santa Maria a Montici, où résidait Baccio Valori, le nom des sept témoins: Piermaria de' Rossi de San Secondo, Alessandro Vitelli, Pirro Stipicciano de Castel di Piero, Giovambattista Savello, Marzio Colonna, Govann'Andrea Castaldo, «tutti e sei colonnelli», précise-t-il, don Federigo d'Uries. Le contrat fut établi entre Don Ferrante Gonzaga, alors gouverneur de l'armée de l'empereur, et Barto-

[18] *Lettere*, p. 225.
[19] *Lettere*, p. 225.
[20] *Lettere*, p. 221.
[21] *Lettere*, pp. 221-22.
[22] *Lettere*, pp. 219, 224, 227.
[23] Varchi, *Storia fiorentina,* Livre 11, chapitre CXXXII, pp. 304-05.

lommeo Valori, commissaire général du pape, d'une part, et Bardo di Giovanni Altuiti, Jacopo di Girolamo Morelli, Lorenzo di Filippo Strozzi, Pierfrancesco di Folco Portinari, citoyens florentins. Le texte est rédigé de la main de Salvestro Aldobrandini en présence de Jacopo Nardi[24] et de ser Francesco de Catignano. Les accords sont répartis en dix chapitres. Ils prévoient la préservation de la liberté (chapitre 1), la libération des partisans des Médicis incarcérés et la levée du bannissement des anti-médicéens (chapitre 2), le salaire compensatoire de l'armée mercenaire pour qu'elle se retire (chapitre 3), le pouvoir donné à don Ferrante de nommer les membres du gouvernement provisoire (chapitre 4), les règles à respecter pour l'armée (chapitre 5), la liberté de mouvement pour tout citoyen florentin (chapitre 6), la restitution à Florence des villes conquises (chapitre 7), le retrait de l'armée dès qu'elle aura été rémunérée (chapitre 8), le pardon de l'empereur et du pape pour toute injure imputée aux Florentins (chapitre 9), la rémission des peines et la restitution des biens pour les anti-médicéens (chapitre 10).

Le troisième événement historique est constitué par la démarche entreprise par les républicains auprès de l'empereur après son arrivée à Naples, le 25 novembre 1535, pour l'informer que les pactes n'ont pas été respectés. Leur porte-parole fut Jacopo Nardi. Alexandre de Médicis arriva lui aussi à Naples, en 1536. A l'acte d'accusation rédigé par Salvestro Aldobrandini au nom de l'empereur, Guicciardini répondit au nom du duc de Florence.[25]

Giovambattista Busini évoque ces événements, en atteste la vérité historique, conteste l'interprétation qu'en ont donnée les partisans des Médicis, réhabilite les républicains florentins et dénonce les abus de la tyrannie de la célèbre famille. Mais auparavant il témoigne de sa condition de banni.

Ainsi, à travers sa lettre à Benedetto Varchi transparaît la solitude du nôtre. Il attend avec impatience une réponse à son précédent courrier, se plaint que les choses tirent en longueur[26], lui rapporte le contenu

[24] Voir aussi: T. Picquet, *Jacopo Nardi et le livre Dix des "Istorie della città di Firenze". Regards sur un passé perdu*, «Rinascimento», II s., 36 (1996), pp. 407-30.

[25] von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, p. 206.

[26] *Lettere*, p. 216.

des écrits d'un certain Messer Salvestro, sans doute Salvestro Aldobrandini, nommé encore à la fin de cette lettre.[27] D'une riche famille florentine établie à Rome, ce dernier a assumé un rôle important durant le siège de Florence; il est également intervenu lors de l'assemblée qui a ratifié le traité de Barcelone. Il s'agit en fait d'un des plus grands adversaires des Médicis.[28] Busini évoque ses relations amicales avec Agostino del Nero qui lui envoie du linge et des livres et demande à Varchi de lui offrir «i due libretti» comme prévu,[29] avec Tommaso Aldobrandini, le fils de Salvestro, qui se trouve à Rome depuis six mois et qu'il fréquente quotidiennement. Il l'apprécie tout particulièrement puisqu'il affirme: «[…] è un giovane tanto raro, che mi fa maravigliare […]».[30] Il transmet d'ailleurs à Benedetto les salutations de ce dernier et celles de son père. Il lui donne aussi des nouvelles de Clemente Rucellai, dont la santé est vacillante.

En réalité, Giovambattista Buisini n'a qu'un seul souhait, celui de rentrer dans sa patrie. Il est déjà intervenu auprès de l'évêque de Marseille, Giovan Battista Cybo, et demande à présent l'appui de Benedetto. Les guerres bouleversent la péninsule et, citant Savonarole, il déclare que celui qui voudra être sauvé devra se réfugier dans la cité du lys comme dans l'Arche de Noé:

> […] invero ora comincio a credere a Fra Girolamo, che dice, che a un certo tempo, che è ora, nessuna città d'Italia sarà sicura se non Firenze, e chi vorrà salvarsi, bisogna che ricoveri quivi come nell'Arca di Noè: sicchè vedendo scompigliarsi tutta l'Italia, reputo cotesta città sicurissima.[31]

Cependant, son souci principal est le rétablissement de la vérité historique et il prend bien soin de séparer le vrai du faux. Ainsi, les expressions «è vero», «è falso» reviennent souvent. Il démontre par exemple que les seconds exils qui frappèrent les «Fuorusciti» n'étaient pas justi-

[27] *Lettere*, p. 228.
[28] *Lettere*, p. 217.
[29] *Lettere*, p. 228.
[30] *Lettere*, p. 228.
[31] *Lettere*, p. 228.

fiés par de probables conspirations, mais par la cruauté et l'avarice des membres du gouvernement:

> e che questo sia vero, lo dichiara, che e' confinorno di nuovo molti che avevano osservato i confini nelle terre della Chiesa e nel contado fiorentino, dove non si poteva far pratiche contro lo Stato, come e' dicono.[32]

Inversement, «Non è vero […]»[33] que le pape Clément VII était proche de la victoire car Florence pouvait encore se battre et encore gagner. Les arguments avancés sont limpides: grand nombre de soldats partageaient cet avis; le peuple entier était disposé au combat, étant donné qu'il avait défendu valeureusement la ville pendant onze mois; mais ils furent persuadés par Malatesta Baglioni[34] de ne pas courir le risque de perdre et la liberté et la vie. Il va encore plus loin montrant du doigt ce qui est faux.

Ainsi, ce qu'on dit des deux gouvernements Médicis est faux, parce qu'avant 1434 la ville était toujours sous un régime républicain; Pierre de Médicis ne fut pas chassé pour avoir déplu aux Français et à Charles VIII, puisqu'il mourut à leur service; le gouvernement populaire n'a pas été introduit par la plèbe, car elle ne participa jamais au gouvernement de Florence, même si quelques personnes appartenaient aux Arts mineurs.[35] Faux encore ce qu'on dit d'Hippolyte de Médicis; il ne fut pas chassé par la force, pour la bonne raison qu'il avait à sa disposition quatre mille fantassins et l'ensemble des forteresses. Au contraire, il s'est laissé persuader par les bons citoyens de laisser la liberté à la ville.[36] Faux encore que les bannis conspiraient: il suffit de consulter la liste écrite de la main de Guicciardini et apportée par Filippo Strozzi pour s'assurer que tous ces jeunes n'étaient que «pronti

[32] *Lettere*, p. 226.

[33] *Lettere*, p. 222.

[34] Voir à ce propos: T. Picquet, *Soldat de la république*, dans *Variations autour des idées de patrie, Etat, nation*, «Italies. Revue d'études italiennes Université de Provence», 6/1 (2001), pp. 199-216.

[35] *Lettere*, p. 223.

[36] *Lettere*, p. 224.

ed arditi di lingua e di mano».[37] Faux quand on affirme que Florence a eu deux gouvernements, l'un des Médicis et l'autre populaire et injuste. Il rétablit la vérité, sous les Médicis, la ville n'a jamais été considérée libre: «si dice […] molte cose false […] pure si risponde […]».[38]

En outre, chaque fois que l'occasion se présente, il s'emploie à rétablir la vérité historique. Ainsi, la tyrannie à Florence n'est pas due à Filippo Strozzi, qualifié d'«onorato cittadino», mais à Francesco et à Luigi Guicciardini, dont la motivation n'était pas d'éviter les révoltes mais de donner les pleins pouvoirs au duc.[39] Les nouveaux accords conclus entre le pape, l'empereur et le duc Alexandre l'ont été grâce à la ville de Florence.[40] De même, pour ce qui concerne les biens ecclésiastiques, ils furent réquisitionnés pour défendre la patrie et non la tyrannie comme l'avaient fait les Médicis en 1527.[41] Enfin, Clément VII est l'obligé des Florentins qui ont soutenu sa candidature au trône pontifical et non l'inverse.[42]

En somme, Busini s'emploie, preuves à l'appui, à alléguer son témoignage pour dégager la vérité historique. Cela dit, il conteste la réputation que certains ont voulu donner aux «Fuorusciti» et entreprend un véritable travail de réhabilitation.

Il insiste tout d'abord sur le fait qu'ils ont été calomniés par celui qui a dépouillé et assassiné sa patrie, sous-entendu Alexandre. On les qualifie d'«ignobles», ce qui peut être aussitôt démenti si on considère leurs maisons («casate»).[43] Ils n'ont pas démérité, ajoute-t-il; au contraire, ils ont défendu leur ville et ont été bannis non seulement pour cela,[44] mais aussi parce qu'ils ne supportaient pas la tyrannie du duc Alexandre.[45] On accuse le gouvernement populaire d'avoir augmenté les taxes; ce qui est démenti par les modalités d'im-

[37] *Lettere*, p. 226.
[38] *Lettere*, p. 223.
[39] *Lettere*, p. 225.
[40] *Lettere*, p. 219.
[41] *Lettere*, p. 226.
[42] *Lettere*, p. 226.
[43] *Lettere*, p. 225.
[44] *Lettere*, p. 221
[45] *Lettere*, p. 221.

position.[46] En outre, les «Fuorusciti» n'ont jamais cherché à bouleverser la péninsule; leurs façons d'agir ont toujours été «civili».[47] De même, Busini prend la défense des cardinaux républicains, sans doute Ridolfi et Salviati, et affirme que même s'ils ne participent pas au gouvernement ils peuvent malgré tout oeuvrer pour le bien de leur patrie et de Dieu.[48] Les arguments avancés sont pris dans le camp adverse: Léon X et Clément VII ont choisi des cardinaux pour ministres; eux-mêmes lorsqu'ils étaient cardinaux ont assujetti leur patrie; et maintenant, le cardinal Cibo gouverne au nom du duc. Donc, les cardinaux républicains peuvent agir sans blâme et mériter louange et honneur.[49] Evoquant Filippo Strozzi, il rappelle qu'il a toujours aidé et défendu sa patrie et n'a jamais désiré de charges provenant des Médicis.[50]

Et de conclure sur ce sujet que l'empereur a le pouvoir de changer le gouvernement de Florence pour que les «Fuorusciti» ne soient plus déclarés rebelles.[51]

Cela dit, Giovambattista Busini ne se contente pas d'attester et de contester. Il dénonce.

Il dénonce tout d'abord le non-respect de l'accord de capitulation. Pour ce faire, il commence à rappeler les faits qui lui sont inhérents et les personnalités en présence: Bartolomeo Valori pour le pape, don Ferrante Gonzaga pour l'empereur. Il remarque ensuite que puisque la ville, pour sa part, a respecté entièrement les pactes, l'empereur et le pape sont tenus de faire de même. Se rapportant au premier chapitre, qui prévoit la liberté de Florence, il prouve qu'au contraire elle est assujettie à la tyrannie d'Alexandre.[52] De plus, lors du traité de Barcelone du 29 juin 1529, l'empereur n'avait pas envisagé un tel régime politique pour la cité du lys.[53] Ce sujet tient à coeur à notre auteur puisqu'il y revient, précisant qu'il n'était pas question pour l'empereur de supprimer la liberté de

[46] *Lettere*, p. 225.
[47] *Lettere*, p. 227.
[48] *Lettere*, p. 221.
[49] *Lettere*, p. 222.
[50] *Lettere*, p. 221.
[51] *Lettere*, p. 226.
[52] *Lettere*, p. 217.
[53] *Lettere*, p. 222.

celle-ci, seule pouvait varier la forme du gouvernement.[54] De même, l'empereur ne pouvait pas introduire à Florence l'autorité d'un prince étranger, puisqu'il avait promis par ces accords de faire entrer le pape dans la ville et d'en retirer «la ligue des Français».[55] Toutefois, s'il laisse Modène et Reggio à Ferrare, contrairement aux engagements pris en faveur du souverain pontife, c'est qu'il agit en tant que juge et non plus en tant qu'allié.[56] Pour ce qui est de la présence des armées mercenaires, selon le chapitre cinq de la capitulation, Busini dénonce les agissements de Malatesta Baglioni et de Stefano Colonna qui ne firent qu'épancher «leur infinie cruauté et leur avarice».[57] Et à ceux qui déclarent que le parlement de Florence ne disposait pas des fonds pour rémunérer l'armée, que la ville était remplie de pauvres gens, il répond «è cosa sciocca di dirlo», preuve en est qu'un million deux cents mille écus avaient déjà été dépensés et qu'il manquait très peu d'argent à verser par les riches citoyens de son gouvernement.[58] Quant aux chapitres deux et neuf, qui prévoyaient respectivement la libre circulation des «Fuorusciti» et l'oubli des injures, aucune de ces points n'a été respecté. Ont suivi, au contraire, les emprisonnements, les bannissements, les tortures, les exécutions et même la tentative d'assassinat du prieur de Rome, Bernardo Salviati.[59]

Pour Giovambattista, le responsable de tous ces maux est Alexandre de Médicis, dont il réfute en premier lieu la légitimité. Il en veut pour preuve que Laurent, duc d'Urbin, ne l'a jamais reconnu comme son fils ni Madonna Alfonsina (Alfonsina Orsini, épouse de Pierre II) comme son petit-fils.[60] Tout au long de sa lettre, il dénonce la tyrannie du duc de Florence, dont les signes évidents apparaissent dans les nouvelles magistratures, dans le contrôle des impôts, la mise en place d'une garde privée, la création d'une monnaie à son effigie.[61] En effet, il a fait graver à son nom plusieurs nouvelles pièces, d'après le concept

[54] *Lettere*, p. 222.
[55] *Lettere*, p. 222.
[56] *Lettere*, p. 224.
[57] *Lettere*, p. 225.
[58] *Lettere*, p. 224.
[59] *Lettere*, p. 219.
[60] *Lettere*, p. 227.
[61] *Lettere*, p. 225.

de Benvenuto Cellini, et a remplacé le saint patron de la ville, Saint Jean, par Saint Côme,[62] comme l'atteste l'artiste dans sa *Vita:*

> [il duca Alessandro] subito m'impose che io facessi le stampe delle sue monete; e la prima che io feci si fu d'una moneta di quaranta soldi, con la testa di sua eccellenzia da una banda e dall'altra un san Cosimo e un san Damiano. Queste furono monete di argento e piacquono tanto che il duca ardiva di dire che quelle erano le più belle monete di Cristianità.[63]

Par ailleurs, le duc interdit les mariages libres, distribue les honneurs à qui bon lui semble, réquisitionne les armes.[64] Les abus montrés du doigt constituent une longue liste, où les noms des victimes sont clairement indiqués. Ainsi, bon nombre de Florentins ont été incarcérés pour des broutilles: un libraire pour avoir vendu des livres de Luigi Alamanni,[65] Vincenzo Martelli pour un sonnet, Pandolfo da Ricasoli pour avoir déclaré qu'on chasserait le duc à coups de pierres, Girolamo Giugni pour s'être rapproché du prince de Melfi, un Bardi et un Carucci pour avoir déclaré que le gouvernement du duc ne pouvait pas durer.[66] D'autres sont condamnés sans raison: Francesco Benci et Giovanni Centellini enfermés dans la forteresse de Volterra; fra' Tommaso Strozzi exilé; Girolamo Pepi emprisonné, Ceccone de' Pazzi et Niccolò Strozzi déclarés rebelles. L'usage de la torture est courant. Par exemple, Giuliano Salvetti et Girolamo Cocchi sont condamnés au pilori pour avoir dit du mal de Clément VII, puis on perça la langue au seconf. Raffaello del Polito subit le supplice de la corde pour s'être plaint d'un impôt, Simone Dolciati celui de la mitre pour avoir dit que la ville allait mal. On coupa la main à Ormanno di Luigi Stiattesi pour avoir giflé quel-

[62] *Lettere*, p. 217.

[63] Benvenuto Cellini, *La Vita*, in *Opere di Baldassare Castigione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di C. Cordiè, Milano-Napoli, Ricciardi, libro I, p. 665.

[64] *Lettere*, p. 217.

[65] *Lettere*, p. 218. Voir aussi à propos de l'exil de Luigi Alamanni: T. Picquet, *Luigi Alamanni et la France dans Voyager à la découverte de l'identité et/ou des altérités*, «Italies», 2 (1998), pp. 87-112.

[66] *Lettere*, p. 218.

qu'un dans la maison des Médicis.[67] Les violences, les assassinats vont bon train: un chancelier milanais, Ser Maurizio, tua une personne devant les Huit, le Hongrois occit un noble en plein centre ville, le boucher Capretta balafra Alamanno de' Pazzi. Le duc lui-même commet des exactions: une nuit, il coupe le nez d'un de ses compagnons, Pietro Paolo da Parma, il supprime Giorgio Ridolfi de sa main.[68] Le portrait du voleur et de l'assassin est complet:

> E bene da maravigliarsi che chi ha spogliata ed assassinata molte volte la patria sua, e tormentati i buoni cittadini, e poi vestitosi della roba e facultà loro, e rubato le città a lui commesse […] voglia altrui calunniare di furti ed omicidj.[69]

Et les exemples se multiplient, avec toujours la précision du nom de la personne: fra' Benedetto da Foiano, Andrea Ricci, Antonio Corbinelli, le capitaine Antonio da San Giovanni, le capitaine Saltamacchie, Cosimo Cocchi, le comte Rosso d'Arezzo.[70]

Bref, Busini est intarissable devant la liste des abus de pouvoir d'Alexandre de Médicis. Il blâme d'ailleurs en général le gouvernement de la célèbre famille et célèbre la justice du gouvernement populaire.[71] Il en déduit logiquement que l'empereur est dans l'obligation d'introduire à Florence un gouvernement libre.[72]

Témoin de son temps, Giovambattista atteste, conteste, dénonce. Pourtant, on ne peut pas dire qu'il déteste, mais l'ironie transparaît parfois de son récit.

Ainsi, plutôt que de rappeler les excès notoires du duc de Florence, il se contente d'écrire: «il duca andava ai monasteri»;[73] plutôt que de dénoncer la censure, il fait dire à un supplicié la phrase suivante:

[67] *Lettere*, p. 218.
[68] *Lettere*, pp. 218-19.
[69] *Lettere*, pp. 221-22.
[70] *Lettere*, p. 220.
[71] *Lettere*, p. 223.
[72] *Lettere*, p. 219.
[73] *Lettere*, p. 218.

«Poiché non si può parlare con la bocca, io parlerò col culo».[74] Il ajoute qu'on octroie un laisser-passer à Ricasoli pour qu'il rentre à Florence se faire incarcérer, que Messer Galeotto est condamné seulement à la décapitation mais que, selon la loi, son frère Girolamo a l'autorisation de lui écrire, qu'on arrêta l'écuyer d'Hippolyte de Médicis uniquement pour connaître le poison utilisé et ce pour soigner plus facilement le cardinal, enfin que le procès de Modène s'est déroulé très civilement et non par la force. Et ici Busini arrête de donner des exemples: «E qui fa fine».[75] En outre, le duc Alexandre jouit d'une bonne réputation,[76] comme le confirme d'ailleurs Francesco Guicciardini en personne: «[…] i costumi del duca Alessandro sono santissimi, e quel governo libero e pietoso».[77] Ironie encore lorsqu'à la suite de ses témoignages, l'écrivain s'exclame à deux reprises: «Laus Deo».[78]

En conclusion, l'étude de cette lettre a montré l'importance du témoignage de Giovambattista Busini, qui atteste, conteste, dénonce depuis son exil romain. Engagé auprès des républicains bannis par le duc Alexandre, il fournit à son ami Bendetto Varchi de précieux éléments que celui-ci pourra introduire dans sa *Storia fiorentina*.

Pourtant, comme bon nombre de ses compagnons d'infortune, il n'aspire qu'à une chose: rentrer dans sa patrie et demande justement au destinataire de la lettre d'intervenir auprès du duc Côme. Vingt ans après les faits relatés, une page de l'histoire de Florence est tournée et, comme le déclare Rudolf von Albertini, le successeur de Varchi, Giambattista Adriani, le dernier des historiographes florentins,

> appartiene già in certo modo all'epoca successiva e a una nuova generazione. Il suo vero tema non è più la crisi dello Stato fiorentino, ma il periodo del governo di Cosimo.[79]

[74] *Lettere*, p. 220.
[75] *Lettere*, p. 227.
[76] *Lettere*, p. 227
[77] *Lettere*, p. 220
[78] *Lettere*, p. 220.
[79] von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, p. 346.

Stefano Pittaluga

CAVALLERIA, FACEZIA E COMMEDIA FRA MEDIOEVO E UMANESIMO

Racconta Angelo Poliziano nei suoi *Detti piacevoli* di una cena cui il podestà di Siena aveva invitato «messer Guido Riccio, capitano di guerra». Durante la cena Guido Riccio, invitato di rango, appare però come un commensale muto, e la facezia si gioca tutta sullo scambio di battute fra il «prodighissimo» messer Ciampolo, forse un ricco banchiere che era pronto a non badare a spese pur di essere ammesso alla tavola dei potenti, e lo stesso podestà di Siena (n° 290):[1]

> Messer Ciampolo sanese, uomo prodighissimo, mandò fagiani e starne una sera al podestà di Siena perché sapeva che con lui cenava messer Guido Riccio, capitano di guerra, nuovamente venuto in Siena e suo familiarissimo; e all'ora della cena lo andò a visitare. E, stando lui per cenare, disse il podestà: – Sapete la forte legge che è in questa terra, che chi cena col rettore gnene va dugento lire, et a me mille, se io non lo notifico? – Disse messer Ciampolo: – Andiamo a tavola, ché io stimo questa consolazione più di dumila lire! – E cenò e pagò.

Se la battuta conclusiva di Ciampolo non è certo la più spiritosa fra i *Detti* del Poliziano, l'ambientazione della facezia è invece significativa dell'ottica con la quale l'istituzione cavalleresca, già profondamente mutata nella sua struttura e nei suoi ideali nel tardo medioevo, è presentata da parte degli intellettuali del Quattrocento.

In questo caso il termine di confronto è il famoso affresco dipinto da Simone Martini nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di

[1] A. Poliziano, *Detti piacevoli*, a cura di T. Zanato, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, p. 93. Sull'identificazione di "messer Ciampolo" cfr. p. 170, n. 1.

Siena nel 1328. Sullo sfondo di un cielo blu intenso, su cui si ritagliano a destra le torri merlate di un battifolle e a sinistra il castello di Montemassi, il cavaliere e capitano di guerra (o capitano di ventura) Guido Riccio da Fogliano si staglia di profilo, in primo piano e perfettamente al centro della scena, in sella a un cavallo bardato con gli stessi colori della gualdrappa del cavaliere. Cavallo e cavaliere appaiono così indissolubilmente legati fra loro in una rappresentazione simbolica di potere assoluto, ingentilita forse dal berretto floscio e bicolore del cavaliere, ma confermata dal bastone del comando da lui impugnato con gesto deciso e dalla staticità atemporale della scena, in cui il cavallo, benché in apparente movimento, risulta come maestosamente fissato su un suolo giallastro e privo di vegetazione.[2]

Guido Riccio fu nominato 'capitano di guerra' a Siena il 30 marzo 1327, e probabilmente all'aprile-maggio dello stesso anno va riferito il *detto* del Poliziano,[3] un anno prima del completamento dell'affresco senese da parte di Simone Martini.

L'affresco di Simone e il *detto* di Poliziano, riferiti dunque entrambi al medesimo periodo della vita del condottiero Guido Riccio (l'esordio della sua attività in qualità di 'capitano di guerra' a Siena), ma separati dai centocinquanta anni che vanno dal Comune alla Signoria – i *Detti* furono composti fra il 1477 e il 1482[4] –, mostrano così, nella polare diversità di ottica e di intenzioni, il profondo mutamento subito dalla figura del cavaliere nel suo ruolo culturale e politico e nella considerazione sociale e intellettuale verificatosi fra tardo Medioevo e Umanesimo.

Il senso della maestà e dell'imperturbabilità del potere che promana dal Guido Riccio di Simone Martini, ritratto non con la pesante

[2] Sui problemi (anche di attribuzione) sollevati dall'affresco senese cfr. almeno G. Ragionieri, *Simone o non Simone*, Firenze, La casa Usher, 1985; e P. Torriti, *La parete del 'Guidoriccio'*, in *Simone Martini. Atti del Convegno, Siena 27-29 marzo 1985*, a cura di L. Bellosi, Firenze, Centro Di, 1988, pp. 87-95; per il significato sociale e simbolico del vestiario medievale cfr. M.G. Muzzarelli, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino, 1999.

[3] Cfr. la nota di Zanato, in Poliziano, *Detti piacevoli*, p. 170, n. 2.

[4] Zanato, in Poliziano, *Detti piacevoli*, p. 3.

armatura dell'assetto da guerra, ma addobbato, insieme con il suo cavallo, in vesti da parata, con evidente allusione all'antica statuaria equestre romana, si immiserisce, nella facezia del Poliziano, nella meschina e borghese ambizione del ricco cittadino Ciampolo di sedere alla stessa tavola di chi amministra il potere: un ben misero onore che anch'egli si può comprare con l'offerta di un po' di selvaggina e dietro il pagamento di una tassa in denaro.

E così, l'impressione quasi 'metafisica' di grandezza e nobiltà, che deriva dal portamento fiero del cavaliere senese, è immediatamente annullata dal Poliziano nell'ambientazione stessa del *detto*, una banale cena fra amici, dove si chiacchiera di cose concrete e 'basse' come fagiani e starne, dove basta pagare per partecipare, specchio di una società nella quale lo strumento per ottenere rispetto e nobiltà non è più la virtù, ma il denaro. D'altronde, l'ambientazione simposiale rifletteva perfettamente la trasformazione del cavaliere nella società cortigiana di fine Quattrocento che ammirava non tanto il coraggio e la nobiltà, quanto la cultura e le 'belle maniere', anche le belle maniere a tavola, come Baldassar Castiglione e Monsignor Della Casa avrebbero di lì a poco insegnato.

Ma la trasformazione – per non dire l'imborghesimento – del cavaliere, così come la polemica e la satira nei suoi confronti da parte degli intellettuali, aveva origini ben più antiche.

Quando, nel XII secolo, l'istituzione cavalleresca inizia a perdere prestigio di fronte al verificarsi di nuovi eventi politici, economici, sociali e culturali, come l'urbanesimo, l'affermarsi della borghesia mercantile, la nascita delle università, l'affiorare di un nuovo concetto di amore e di poesia d'amore, allora il chierico, l'intellettuale, entra in conflitto con il cavaliere.[5] La tradizione letteraria relativa al tema del contrasto fra il

[5] Cfr., ad esempio, R.R. Bolgar, *Hero or Anti-Hero? The Genesis and Development of the 'Miles Christianus'*, in *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di N.T. Burns – C. Reagan, Albany, State University of New York Press, 1975, pp. 120-46; F. Cardini, *Quella antica festa crudele*, Milano, Mondadori, 1997², pp. 44 ss.; J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, trad. ital. M. Aboaf – S. Pico, Torino, Einaudi, 1999 (ed.orig. Paris, Hachette litteratures, 1998), pp. 81 ss., 221 ss.

chierico e il cavaliere investe sia la letteratura latina che quella in volgare. Già un famoso saggio di Edmond Faral sulle origini dei *débats entre le clerc et le chevalier* individuava nel *Contrasto fra Fillide e Flora* un modello fondamentale per la diffusione del tema anche in ambito romanzo.[6]

L'ambientazione del carme (compreso nella raccolta dei *Carmina Burana*, n° 92 H.-S.-B.) è un boschetto delineato secondo la perfetta tipologia del *locus amoenus*: alberi frondosi, prati fioriti, freschi ruscelli, uccelli canori, piacevoli mormorii di brezze.

Argomento del contendere fra le due leggiadre fanciulle è la superiorità in amore fra il cavaliere e il chierico. Per Fillide l'amante migliore è il cavaliere: 32, 4: «est vita militie michi preelecta». Ma per Flora non c'è amante che possa competere con il chierico: 24, 1-4: «In tam dulci copia vite clericalis / […] / volat et duplicibus Amor plaudet alis, / Amor indeficiens, Amor immortalis».

Per superare l'*empasse*, le due fanciulle decidono quindi di raggiungere il *paradisus amoris* per sottoporre la questione allo stesso Cupido, il dio dell'amore. Ed egli, dall'alto della sua corte d'amore, reggendo uno scettro intrecciato di fiori e assistito dalle tre Grazie e dai giudici al suo servizio, *Usus* e *Natura*, emette la sua inappellabile sentenza, attribuendo al chierico la palma di amante migliore (*CB* 92, 77-78):

> Amor habet iudices, Amor habet iura:
> sunt Amoris iudices Usus et Natura;
> istis tota data est curie censura,
> quoniam preterita sciunt et futura.
>
> Eunt et iustitie ventilant vigorem,
> ventilatum retrahunt curie rigorem:
> secundum scientiam et secundum morem
> ad amorem clericum dicunt aptiorem.

Certo, la sentenza di Cupido appare scontata, perché l'autore stesso del carme doveva certamente far parte della classe dei *clerici* – i *litterati* che

[6] E. Faral, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature du XIIe et du XIIIe siècles*, in Id., *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1967 (rist. anast.), pp. 191-250.

leggevano e componevano in latino, intellettuali, maestri e studenti la cui appartenenza al gradino più basso dell'ordine ecclesiastico non comportava il voto di castità.

Ma le coordinate socio-culturali nelle quali si inserisce il contrasto fra Fillide e Flora – carme databile forse alla seconda metà del XII secolo[7] – consentono una lettura che va al di là di quella in chiave di semplice *divertissement* erudito giocato da un intellettuale alle spalle dell'ordine cavalleresco.

Il cavaliere-amante di cui Fillide tesse vanamente gli elogi riflette infatti la metamorfosi subita dagli ideali dell'istituzione cavalleresca, in corrispondenza con la crisi della società feudale. Ormai le *virtutes* di cui deve dar prova il cavaliere non sono più il coraggio in battaglia, la fedeltà al signore, la generosità con i più deboli.

Al loro posto subentrano analoghe, ma certo meno eroiche, *virtutes* indirizzate ora verso gli ideali dell'amor cortese: coraggio, fedeltà e generosità sono così i mezzi non più per conquistare castelli o combattere gli infedeli, ma per conquistare la donna amata, secondo le strategie e le tattiche amorose illustrate dalla poesia e dal romanzo cortese.[8]

La diffusione delle istituzioni scolastiche, prima con le scuole cattedrali e poi con le università, e la fondamentale importanza acquisita dalle città come centri politici, economici e culturali segnano l'affermarsi di nuovi soggetti sociali, come gli intellettuali (nel senso voluto da Le Goff) e la borghesia mercantile, con i quali la cavalleria, già in crisi per parte sua nei suoi rapporti con il potere, è costretta a fare i conti.

Così la sconfitta del cavaliere in seguito al giudizio pronunciato da Cupido, dio e re dell'amore, è forse il riflesso della progressiva tendenza dei re capetingi ad esautorare le classi aristocratiche – e quindi anche la cavalleria che ormai ne fa parte – per accentrare nell'istituzione monarchica quel potere che era stato a lungo suddiviso e come parcellizzato nei feudi con il conseguente indebolimento dell'autorità monarchica.

[7] Cfr., ad es., P.G. Schmidt, *I "conflictus"*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, I, *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno, 1993, p. 165.

[8] G. Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981, pp. 201-300; F. Cardini, *La letteratura cavalleresca*, «Quaderni Medievali», 37 (1994), pp. 84-91; Flori, *Cavalieri e cavalleria*, pp. 250-83.

Alla tripartizione della società feudale, teorizzata da Adalberone di Laon, la monarchia tendeva così a sostituire una società fortemente centralizzata, mentre l'aristocrazia per sopravvivere era costretta ad appiattirsi, con funzioni limitate a una mera gestione amministrativa, su un terzo stato emergente e vitale sul piano economico e sociale.[9]

Analoghi motivi – l'ascesa di nuovi soggetti sociali e l'accentramento del potere regio a scapito della nobiltà – si riflettono in maniera ancora più esplicita nel *De duello militis et aratoris* (o *De cive et equite*), una delle *fabulae* (n° 60) comprese nell'*Aesopus* attribuito a Gualtiero Anglico.[10]

Nei quarantasei distici elegiaci di questo testo – importante se non altro per la fortuna di cui godette l'*Aesopus* fino al XV secolo, anche attraverso numerosi volgarizzamenti e rifacimenti – la dinamica dell'azione, cui partecipano un re, un cavaliere, un ecclesiastico, un borghese e un contadino, rivoluziona i canoni della società tradizionale grazie all'impiego di una forte carica satirica che stravolge gli stereotipi:

> Alla corte di un re vivono un giovane cavaliere ed un anziano borghese, i quali si occupano rispettivamente dell'esercito e dell'amministrazione. Il cavaliere, geloso e invidioso della benevolenza dimostrata dal sovrano nei confronti del borghese, lo denuncia, con la calunnia che egli è un ladro, un furfante che si è arricchito alle spalle dello Stato, dichiarandosi altresì pronto a sostenere la causa in un duello giudiziario (una sorta di "ordalia"). Il vecchio, che non ha più

[9] G. Duby, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti guerrieri e lavoratori*, trad. ital. C. Santaniello, Roma-Bari, Laterza, 1981[2] (ed. orig. Paris 1978), pp. 343-92.

[10] Edizione in P. Busdraghi, *L'*Esopus *attribuito a Gualtiero Anglico*, in *Favolisti latini medievali e umanistici*, X, Genova, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, 2005 (in part. pp. 182-91). Sull'*Aesopus* e la sua dubbia attribuzione a Gualtiero Anglico, dovuta all'Hervieux, cfr., di recente, oltre alla stessa Busdraghi (pp. 11-15), J. Mann, *La favolistica latina*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII. Atti del primo convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini* (AMUL), a cura di C. Leonardi – G. Orlandi, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 193-200; A. Bisanti, *Dalla favola mediolatina al 'fabliau' antico-francese*, «Quaderni Medievali», 31-32 (1991), pp. 59-105; C. Roccaro, *Sull'autore dell'*Aesopus *comunemente attribuito a Gualtiero Anglico*, «Pan», 15-16 (1998), pp. 195-207.

> la forza per combattere contro l'avversario, cerca vanamente un campione che possa duellare al suo posto, ma tutti gli amici gli voltano le spalle, si rifiutano di dargli una mano in tal frangente. Egli, solo e sconsolato, prorompe in un lungo lamento sulla tristezza della sua condizione. È il giorno precedente a quello fissato per la singolar tenzone, quando si presenta un contadino, che si offre di combattere al suo posto. Alla presenza del re e del prevosto, il duello ha inizio: i due avversari dapprima si studiano, ed il cavaliere è certo di conseguire una facile vittoria su un "villano", che egli considera sprovveduto ed inadatto all'uso delle armi. Ma una distrazione gli è fatale, ed il contadino ne approfitta per ferirlo al braccio. I due contendenti si seggono, interrompendo il combattimento. Il re ed il prevosto li esortano a continuare, ma nessuno dei due si decide a farlo, senza che peraltro né il cavaliere né il contadino si dichiarino vinti. Dopo un lungo e serrato scambio di battute, consapevole di aver ormai la peggio, il cavaliere millantatore decide di confessarsi battuto, dando la palma della vittoria al "villano" che ha in tal modo salvato l'onore del vecchio borghese, il quale lo ricompensa nominandolo erede unico di tutte le sue sostanze.[11]

Di questa *fabula* ha condotto una esaustiva analisi Armando Bisanti, il quale giustamente ne ha rilevato l'aspetto di 'novella' in versi, di *fabliau ante litteram* (ed essa è infatti il modello del *fabliau Du chevalier et du villain*), e ha sottolineato la «positività» della figura del villano e la «progressiva riabilitazione e integrazione al sistema del rozzo contadino, che riesce nella sua *escalation* sociale ed economica […] non tanto in virtù della sua astuzia, quanto in virtù del proprio coraggio, derivatogli anche dalla lealtà nei confronti del padrone».[12]

Si tratta d'altronde di una *fabula* a forte connotazione satirica, dove tuttavia sono completamente rovesciati i ruoli e totalmente capovolti gli oggetti della tradizionale satira medievale antivillanesca e antiborghese: bersaglio della satira è ora il cavaliere, un vero *miles gloriosus*, che, invidioso del ricco borghese e forte della sua sicumera nel duello

[11] Traggo il riassunto della favola dal citato articolo di Bisanti, *Dalla favola*, pp. 90-91.

[12] Bisanti, *Dalla favola*, p. 95.

con un vile contadino (v. 57: «Gaudet eques vicisse putans spernitque Bubulcum»), viene invece abbattuto al primo colpo dalla *rustica clava* (v. 60). Ma, insieme con il cavaliere, la satira mette in ridicolo anche una delle istituzioni più care alla cultura cavalleresca, il momento più elevato della vita di un cavaliere: il duello, o la singolar tenzone, che è qui abbassato in una serie di battute di tono fortemente parodico, con il bifolco che esercita nei confronti del *miles* la generosità, che è virtù tipicamente cavalleresca, di risparmiare la vita all'avversario sconfitto.

Se la caduta nel ridicolo del cavaliere al cospetto del re e del prevosto è resa possibile dall'affermarsi della politica monarchica intesa all'emarginazione dell'aristocrazia dal potere, l'ottica positiva con la quale sono visti il ricco borghese e il contadino sembra anticipare motivi letterari e sociali che avrebbero animato la grande 'epopea mercatantesca' e borghese del *Decameron* di Boccaccio.[13]

Eppure, nello stesso XII secolo in cui era attivo Gualtiero Anglico, mentre Bernardo di Chiaravalle nel *De laude novae militiae ad milites templi* esortava i cavalieri, i *milites huius saeculi*, ad entrare nell'ordine dei Templari abbracciando la *militia Christi*[14] (secondo una linea di pensiero che sarebbe giunta sino all'*Encheiridion militis christiani* di Erasmo), e mentre nel VI libro del *Policraticus* Giovanni di Salisbury, prendendo coscienza dell'accresciuto potere monarchico, teorizzava l'assoluta sottomissione dell'ordine cavalleresco al principe, si sviluppava in Francia la grande stagione del romanzo cavalleresco d'amore e d'avventura.[15]

Collocando l'epopea cavalleresca in un passato mitico e senza tempo, il *roman* francese proiettava i lettori, appartenenti tanto alla nobiltà quanto alla borghesia, in un'ambientazione cortese e idealizzata nella quale il senso dell'onore, del coraggio e dell'avventura, dell'amicizia disinteressata e della fedeltà, e soprattutto il dramma d'amore e morte delineavano una figura di cavaliere ideale, di eroe mitico, ani-

[13] Mi riferisco naturalmente a V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1975[4], pp. 134-64.

[14] Cfr., ad es., A. Demurger, *Vita e morte dell'Ordine dei Templari*, trad. ital. M. Sozzi, Milano, Garzanti, 1992 (ed. orig. Paris, Editions du Seuil, 1985), pp. 35-44 e *passim*.

[15] R.R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, Champion, 1968[2].

mato da sentimenti e passioni ben lontani da quelli che invece appartenevano al cavaliere mercenario e violento della realtà, ormai destinato a trasformarsi in soldato di ventura.

Letteratura di consumo per la società borghese e mercantile dei secoli XII-XV, che è assetata di utopia e di meraviglioso, ma è anche conscia del proprio ruolo politico ed economico, il romanzo cavalleresco si diffonde e si sviluppa in tutta Europa, attraverso traduzioni, rifacimenti, ampliamenti e in diverse forme letterarie, fino a sfociare nei grandi poemi dell'Ariosto e del Tasso.[16]

L'ambiguità della figura letteraria del cavaliere, un cavaliere 'dimezzato' fra idealità romanzesca e satira antimilitaristica di derivazione intellettuale e borghese, emerge bene dal confronto fra due novelle del *Decameron*, la VI 1 e la VII 7.

Nelle due novelle le vicende dei cavalieri che ne sono protagonisti hanno esiti opposti: l'inetto e vanitoso cavaliere della VI 1, per aver mostrato la propria incapacità a narrare una novella alla dama in sua compagnia, e anzi per averla «fieramente» guastata, finisce sbeffeggiato e ridicolizzato da una pungente battuta della dama stessa; mentre nella VII 7 l'astuto Lodovico, partito da Parigi per conoscere la malmaritata Beatrice la cui straordinaria bellezza gli era stata lodata dai suoi amici cavalieri, riesce in un colpo solo a godersi la donna e a beffarne (e bastonarne) il ricco marito.[17]

Il Boccaccio aveva certo affrontato nel *Filostrato*, nel *Filocolo* e nel *Teseida* le tematiche cavalleresche e cortesi derivate dal *roman* francese, ma l'ambiguità che caratterizza la figura del cavaliere nell'ottica del *Decameron*, e quindi del suo pubblico borghese, emerge qui con evidenza dalla polarità degli esiti: da una parte il cavaliere beffato, dall'altra il cavaliere beffardo, da una parte lo sciocco *miles gloriosus*, dall'altra l'astuto cavaliere innamorato. E questa ambiguità affiora anche dal contrasto interno alle strutture di entrambe le novelle: dal contrasto, cioè, fra una prima parte aulica e cortese – la passeggiata di dame e cavalieri nella VI 1; l'innamoramento da lontano e la partita a scacchi nella VII 7 – e una seconda

[16] Cfr., ad es., D. Delcorno Branca, *L'"Orlando Furioso" e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.

[17] Sull' 'esemplarità' della VII 7 cfr. Branca, *Boccaccio medievale*, pp. 127-33.

parte in cui l'aulicità della figura del cavaliere subisce un brusco abbassamento di tono: dall'*eques* al *miles gloriosus*, dalla cortesia alla borghesia.

Questo è evidente soprattutto nella VII 7, novella in cui quella che è stata definita la «bifrontalità»[18] fra il tono stilnovistico e cortese della prima parte e quello farsesco e brutale della seconda parte sembra intesa a far risaltare l'intelligenza del meccanismo della beffa e il comico della farsa che concludono la vicenda.

Proprio questa conclusione farsesca della novella, con il marito *en travesti* che finisce bastonato e cornuto, ma contento, ben si prestava, anche perché vi prevale il dialogo, a una rielaborazione comica (e forse teatrale). È questa l'operazione tentata da Antonio Cornazzano, un umanista non di primo piano, che nella sua *Fraudiphila*, commedia umanistica composta poco dopo la metà del Quattrocento, colse le possibilità di sviluppo drammatico della beffa, derivando dal Boccaccio e riprendendo nelle scene finali della commedia il motivo topico del marito bastonato (e per di più travestito in panni femminili) dall'amante della moglie.[19]

Naturalmente il Cornazzano ha eliminato dalla commedia i temi cortesi della prima parte della novella: il genere comico come era inteso dagli umanisti sulla base di Plauto e Terenzio (e della trattatistica retorica) escludeva di per sé contenuto e stile aulico; i rituali cortesi e gli ideali cavallereschi (di cui Boccaccio subiva ancora il fascino) erano residui di una mentalità medievale troppo lontana, se non opposta, rispetto alla razionalità filologica dell'Umanesimo;[20] e infine non solo la figura 'mitica' del cavaliere, ma anche quella 'comica', seppur di derivazione plautina, del *miles gloriosus* facevano riferimento a coordinate sociali e culturali 'altre' rispetto a una società e a una cultura come quelle del Quattrocento: una società complessa e non ordinata rigidamente in classi, una cultura incentrata sui temi della pedagogia e dello studio dell'antichità, e non sull'esercizio delle armi.

[18] Branca, *Boccaccio medievale*, p. 127.

[19] Cfr. P. Di Blasi Pia, *Giochi di personaggi e scene di vita borghese in una commedia inedita del Cornazzano, la "Fraudiphila" derivata dal "Decameron" (VII 7)*, «Studi sul Boccaccio», 11 (1979), pp. 421-44.

[20] [Antonii Cornazani] *Fraudiphila*, edizione a cura di S. Pittaluga, Genova, Istituto di filologia classica e medievale, 1980 (in part. introduzione, pp. 15-24).

Se d'altra parte si continuavano diffusamente a leggere e a scrivere romanzi e cantari di argomento cavalleresco, ciò avveniva per un bisogno di fuga dalla quotidianità verso il meraviglioso: Orlando e Lancillotto erano – come detto – letteratura di consumo e di evasione per un pubblico di media cultura, il quale sapeva fin troppo bene che nel frattempo il cavaliere (se non si riduceva a un mero titolo onorifico) si era trasformato nel condottiero, nel capitano di ventura: un uomo d'armi che incuteva rispetto e terrore, che non ispirava certo pensieri d'amor cortese e raramente si prestava alla parodia per assumere i tratti del *miles gloriosus*.

Si comprende allora perché il Cornazzano abbia modificato il pretesto che Lodovico avanzava con il padre per allontanarsi da Parigi: là, nella novella, il giovane innamorato per fama «fece veduta al padre che al Sepolcro voleva andare» (*Decam*. VII 7, 7 Branca), come già avevano fatto i cavalieri suoi amici; il giovane della *Fraudiphila* finge invece un viaggio a Roma per dedicarsi agli studi (*Fraudiph.* II: «ut studiorum disciplinis operam darem»).

Ma proprio in questa modifica, solo apparentemente insignificante, apportata dal Cornazzano al suo modello, sta il segno della nuova società umanistica. Dall'orizzonte letterario della *Fraudiphila*, come da quello delle altre commedie latine del Quattrocento, la figura del *miles* sembra infatti dileguarsi – e non solo il suo modello ideale ed epico-cristiano rappresentato dal *miles Christi* o dal cavaliere del Santo Sepolcro, ma anche la sua ipostasi comica impersonata dal *miles gloriosus*; per contro, ancora fra le commedie 'elegiache' del XII secolo, il personaggio del *miles* era protagonista almeno del *Baucis et Traso*, del *Miles gloriosus* e della *Lidia*.

Il vero protagonista è ora l'intellettuale, o meglio lo studente universitario, magari debosciato e dissipatore del denaro paterno, ma in fondo simpatico, o capace di ordire crudeli beffe alle spese di preti cor-

[21] S. Pittaluga, *Il ruolo dello studente nella commedia umanistica*, in *Spettacoli studenteschi nell'Europa umanistica (Atti del XXI Convegno Internazionale del Centro di Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, Anagni 20-22 giugno 1997)*, a cura di M. Chiabò – F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1998, pp. 63-76, ora in Id., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 189-200.

rotti e di ricchi mariti cornuti.[21] Come i *clerici* medievali, così anche gli intellettuali del Quattrocento affermano la superiorità della cultura sulla forza bruta delle armi, e nelle loro commedie riflettono una società colta e raffinata che esclude la violenza dei ceti militari e che si aggrega attorno alle università e ai centri di potere più attenti allo sviluppo degli *studia humanitatis*.

In questo *corpus* consistente in una cinquantina di commedie composte da diversi umanisti (alcuni dei quali di primo piano, come Leon Battista Alberti, Ugolino Pisani, Enea Silvio Piccolomini) in un latino di imitazione plautina e terenziana, gli argomenti e i personaggi si rifanno solo talvolta ai temi della *palliata*, ma sono più di frequente influenzati dalla novellistica del '300 e del '400 e spesso le vicende messe in scena vengono presentate come contemporanee e realmente accadute.[22]

Benché l'analisi della tipologia dei personaggi condotta da Antonio Stäuble[23] riveli l'assenza del *miles* fra i personaggi di queste commedie, è tuttavia possibile citare almeno un paio di eccezioni.

Il processo di abbassamento della figura del cavaliere, che si riscontra nei testi fin qui esaminati, risulta infatti clamoroso nella *Corallaria*, commedia di imitazione classica scritta da Tito Livio de' Frulovisi e rappresentata a Venezia nel settembre del 1432.[24] Il titolo della commedia, che rinvia a titoli di commedie plautine come *Aulularia* o *Asinaria*, fa riferimento a certi coralli grazie ai quali un personaggio definito *Miles*, e che ha però tutte le caratteristiche del servo astuto e imbroglione, riesce a spillare quattrini alla vecchia *Claudipotis* ansiosa di sposare un tal *Facetus*. Certo, non mi nascondo che il Frulovisi potrebbe aver impiegato il termine *miles* nel senso classico e generico di "soldato" e non nel significato, proprio del lessico medievale, di *eques.*[25] E tuttavia l'ambi-

[22] A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.

[23] Stäuble, *La commedia umanistica*, pp. 171-86.

[24] T. Livii de' Frulovisi *Opera hactenus inedita*, edizione a cura di C.W. Previté-Orton, Cambridge, Cambridge University Press, 1932, pp. 4-32.

[25] Una glossa presente nel manoscritto delle commedie di Frulovisi (Cambridge, St. John's College 60, f. 10r) avverte che il *miles* sarebbe in realtà un «praetorius militum

guità stessa del vocabolo doveva certo lasciare aperta anche al pubblico contemporaneo la possibilità di vedere sulla scena un cavaliere ridotto al rango di un servo, capace di definire il proprio *ingenium* come (p. 20 P.-O.) «vetus, versutum, callidum, fallax, maliciosum», e capace di battute ciniche come quella indirizzata, *a parte*, alla vecchia in preda a pruriti senili (ib.): «Emungam auro te, decrepita».

La presenza nella *Corallaria* del personaggio del *miles*, che riassume in sé le tipologie del servo astuto e dell'avido parassita, risulta comunque indicativa dell'ottica con la quale la cultura umanistica guardava alla classe militare, costituita ormai quasi esclusivamente da mercenari al servizio dei potenti e avidi di conquiste e di rapine.

Il tipo del cavaliere selvaggio che incute terrore e morte si potrebbe trovare (o ci si aspetterebbe di trovarlo) invece nel *Phylon*,[26] commedia di autore anonimo che recupera dal *Decameron* il tema della caccia infernale della novella V 8 (1 Branca):

> Nastagio degli Onesti, amando una de' Traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato; vassene pregato da' suoi a Chiassi; quivi vede cacciare a un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani; invita i parenti suoi e quella donna amata da lui a un desinare, la quale vede questa medesima giovane sbranare e temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio.

Il tema della visione di una caccia macabra, grazie alla quale un innamorato respinto riesce a conquistare una bella fanciulla *negativa*, si richiamava a una ricca tradizione medievale e dopo il Boccaccio attirò l'attenzione anche del Petrarca e del Botticelli.[27] La drammatizzazione

tribunus», cioè "a knight" secondo Previté-Orton (p. 19). Della questione terminologica si era occupato Leonardo Bruni nel *De militia* (pp. 674-79 Viti), mostrandosi favorevole alla distinzione classica fra *miles* (= soldato) e *eques* (= cavaliere). Sul tema cfr. anche Flori, *Cavalieri e cavalleria*, pp. 67-76.

[26] La *Comoedia Phylonis* è edita soltanto parzialmente da E. Beutler, *Forschungen und Texte zur frühumanistichen Komödie*, Hamburg, Selbstverlag, 1927, pp. 183-86. Un'edizione critica sta ora allestendo la mia allieva Daniela Prunotto.

[27] Sulle fonti e la fortuna della novella del Boccaccio cfr. V. Branca – M. Giacon, *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio*. I (V. Branca) *Circolazione narrativa*

della novella da parte dell'autore del *Phylon* comporta, oltre alla modifica dei nomi dei protagonisti, anche l'aggiunta di scene e personaggi estranei al modello, ma lo scioglimento conclusivo della vicenda si incentra ovviamente sulla scena infernale, dove l'anonimo autore riassume traducendolo nel suo latino di impronta terenziana il passo del *Decameron*. E tuttavia, mentre il Boccaccio aveva descritto l'apparizione del cavaliere con i toni oscuri e violenti di una *visio* infernale (V 8, 16 Branca):

> e dietro di lei [*scil.* la bellissima giovane ignuda] vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando.

il commediografo invece banalizza la folgorante immagine demoniaca del modello (*Phylon*, sc. XXXIII): «Hanc profecto horridus quidam vir sentosus incultusque evaginato ense insequebatur».

Insomma, il «corsier nero», erede della tradizione medievale e ipostasi del demonio stesso, non compare più nel racconto di Filone; e la figura forte e terrorizzante del «cavalier bruno» è ridotta a un «horridus quidam vir sentosus incultusque», dove l'accumulo di aggettivi non supplisce certo alla perdita di icasticità rispetto al modello. Nella commedia, dunque, questo *vir sentosus* è appiedato, non è più il cavaliere della tradizione: è di certo un'occasione perduta. Ma non credo però che la modifica sia dovuta a un semplice, per quanto discutibile, desiderio di *variatio*, o di *aemulatio*, rispetto al modello.

Credo piuttosto che siano qui entrati in gioco altri fattori: il razionalismo umanistico che tendeva a respingere le fosche fantasie demoniache medievali; il mutato ruolo del cavaliere nella società del Quattrocento e quindi anche nell'immaginario popolare; e infine forse anche

immaginifica stilistica. II (M. Giacon) *La novella di Nastagio e la canzone delle visioni*, «Studi sul Boccaccio», 8 (1974), pp. 215-49 (rispettivamente pp. 215-25; 226-49); Branca, *Boccaccio medievale*, pp. 180-82; 319-22 (influenza sul Petrarca); 350 («tavole e cassoni delle scuole del Botticelli e del Ghirlandaio»); G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, pp. XCVI-XCVII; 670-71, n. 3.

la volontà dell'autore di abbassare il livello sociale dei personaggi coinvolti, in accordo con lo stile 'basso' della commedia.[28]

Questo taglio netto operato sulla linea di tradizione medievale relativa al tema della caccia infernale è, mi pare, indicativo della tendenza all'esclusione di una certa tipologia medievale di cavaliere (il cavaliere selvaggio, come il cavaliere cortese) da un ampio tratto dell'orizzonte letterario colto del Quattrocento.

D'altra parte, nella tradizione novellistica tardomedievale, dal *Novellino* al Boccaccio al Sacchetti al Sercambi, il personaggio del cavaliere gioca ancora un ruolo rilevante, ancorché spesso in bilico fra cortesia e violenza, o fra orgoglio di casta e abbassamento borghese, come si è visto nel Boccaccio. E di questa tradizione novellistica risente anche la letteratura faceta, molto diffusa nel Quattrocento, il cui esito più significativo, insieme con i *Detti piacevoli* del Poliziano, è il *Liber confabulationum* (o *facetiarum*) di Poggio Bracciolini.

Modelli esemplari di *narratio brevis*, le *Facezie*, composte da Poggio come uno straordinario tentativo di sperimentalismo linguistico e con il gusto dell'esplorazione delle infinite possibilità del comico, derivano gli argomenti (come anche il composito impasto linguistico), oltre che dalla tradizione orale, da un ampio arco di modelli letterari, che si estende dal *De oratore* di Cicerone ai *Dicta et facta memorabilia* di Valerio Massimo, dalla cronachistica agli *exempla*, dai *fabliaux* alla favolistica e alla novellistica medievale.[29]

Nell'ottica della *narratio brevis*, Poggio punta dritto al *Witz*, alla battuta fulminante, all'inattesa *pointe* conclusiva: e a questa legge non sfuggono naturalmente neppure i cavalieri protagonisti di alcune facezie. Non gli interessa descrivere un cavaliere in armi che conquista una città, ma piuttosto citarne una risposta arguta, o semplicemente di

[28] S. Pittaluga, *Cacce infernali e temi terenziani nella Comoedia Phylonis*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 84 (1991), pp. 260-70, ora in Id., *La scena interdetta*, pp. 143-54.

[29] Cfr. F. Tateo, *La raccolta delle Facezie e lo stile 'comico' di Poggio*, in *Poggio Bracciolini 1380-1980. Nel VI centenario della nascita*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 207-33; A. Bisanti, *Alcune osservazioni sulle Facezie di Poggio Bracciolini*, «Schede Medievali», 10 (1986), pp. 66-86; S. Pittaluga, *Poggio fra Cicerone ed 'exempla'*, «Res Publica Litterarum», 10 (1987), pp. 267-74.

buon senso, oppure calarlo nella quotidianità, o meglio ancora in una situazione equivoca. Ad esempio, un numero abbastanza consistente di facezie (nn[i] 51, 52, 53, 54, 75, 76, 235) riguarda Rodolfo da Varano, signore di Camerino e capitano di ventura, del quale Poggio mette in luce le doti di *prudentia* e di *humanitas* dimostrate dalle sue battute. Ecco un esempio di *responsio faceta* di Rodolfo (*fac.* 52):

> Lo stesso Rodolfo, durante la guerra sostenuta da Firenze contro papa Gregorio X [si tratta in realtà di Gregorio XI nella guerra degli Otto santi, 1375-1378], si schierò ora con l'una ora con l'altra parte. Quando gli chiesero perché fosse tanto incerto da cambiare bandiera così spesso, rispose: "Perché non riesco a riposare troppo a lungo sullo stesso fianco!".[30]

Ma è ancora un cavaliere il protagonista di una delle più divertenti facezie della raccolta, che coniuga perfettamente, e ciceronianamente, il comico *in re*, fondato sul meccanismo dell'equivoco, e il comico *in verbis* (*fac.* 138):

> Il cavaliere napoletano Francesco di Ortona, che re Ladislao aveva nominato governatore di Perugia, ricevette nello stesso giorno una lettera dalla moglie e una da un mercante genovese cui doveva dei soldi presi in prestito. La moglie lo pregava di tornare a casa, ricordandogli i suoi doveri coniugali e la sua solenne promessa di ritornare al più presto; il mercante dal canto suo sollecitava la restituzione del prestito. Francesco rispose al mercante che, come era giusto, era sua intenzione di pagare il debito quanto prima, chiedendogli una piccola dilazione. Nella lettera alla moglie, ne leniva la nostalgia con molte moine e molte promesse, scrivendole che l'avrebbe raggiunta subito e avrebbe fatto di tutto per ricompensarla della lunga astinenza dai piaceri coniugali e, com'era naturale, data la confidenza che aveva con la moglie, si servì anche di qualche

[30] Traduzione di S. Pittaluga, Bracciolini, *Facezie*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 60-63 (ho modificato il testo da *Ortana* in *Ortona* e la traduzione di *iacere* da "stare" in "riposare"). Le Pogge, *Facéties. Confabulationes*, edizione delle *Facezie*, a cura di S. Pittaluga – E. Wolff, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

> espressione un po' ardita, ad esempio aggiunse che avrebbe fatto l'amore con lei, o meglio, per usare le sue parole, che l'avrebbe fottuta (*se eam fututurum*) in tutti i modi possibili. Ma nel sigillare le lettere si confuse, indirizzando al mercante quella destinata alla moglie e alla moglie quella per il mercante. Quando ricevette la lettera, la moglie si stupì molto che non rispondesse a nulla di quanto lei gli aveva scritto. Il Genovese, da parte sua, letto e riletto il testo che aveva ricevuto, pieno com'era di moine e di tenerezze, fra le quali la promessa di un pronto ritorno e di innumerevoli scopate, e altri particolari ancora più spinti, giunse alla conclusione che il cavaliere napoletano si stesse facendo beffe di lui. Si rivolse quindi al re per mostrargli la lettera, e, mugugnando che l'altro invece del denaro dovuto gli prometteva una scopata, esclamò che era stato fottuto già abbastanza (*seseque satis fututum fuisse*) il giorno che gli aveva fatto quel prestito. Tutti scoppiarono a ridere, ma si rise ancora di più quando si scoprì lo scambio di indirizzi (trad. Pittaluga).

Come nell'*Aesopus* di Gualtiero Anglico, anche Poggio ripropone dunque in questa facezia il tema medievale del contrasto fra il cavaliere e il borghese e del conseguente appello all'autorità regia. Ma i temi satirici e parodici che mettevano in ridicolo le istituzioni cavalleresche e i motivi sociali e politici a sfondo antifeudale che percorrevano la *fabula* di Gualtiero erano ormai lontani. Per Poggio non c'è né vincitore né vinto: i due personaggi sono solo caratteri di una commedia degli equivoci di cui egli esplora il meccanismo comico, affidando la soluzione conclusiva, come spesso gli accade, ad un *Witz* lessicale in cui il brillante gioco fra senso proprio e senso metaforico annulla l'oscenità del significato.

In altre due facezie Poggio fa invece dell'ironia sulla sciocca credulità del pubblico che assisteva ai frequenti spettacoli dei cantastorie popolari che recitavano cantari di argomento cavalleresco o mitologico. Nella prima (*fac.* 82) un tale, dopo aver assistito alla recitazione della morte di Orlando (forse l'anonimo cantare *Orlando*, oppure la *Spagna in rima*), torna a casa disperato e annuncia singhiozzando alla moglie: «Tu non sai che notizia mi hanno dato oggi! […] È morto Orlando, l'unico baluardo dei Cristiani!». Nell'altra (*fac.* 83), un sempliciotto paga un cantastorie perché rimandi l'annunciata recita della *Morte di Ettore*;

ma, dopo numerosi rinvii, lo sciocco, rimasto senza soldi, è finalmente costretto ad ascoltare, versando fiumi di lacrime, il racconto della morte dell'eroe.

Certo è che se la diffusione, e non soltanto a livello popolare, della letteratura e dei cantari di argomento cavalleresco suscitava il sorriso ironico di Poggio, essa creava però anche le condizioni perché pochi anni dopo Luigi Pulci rivestisse quella tradizione canterina con le ottave dissacranti e parodiche del suo poema eroicomico.

Così, nonostante le trasformazioni subite nel tempo dalla figura del cavaliere e solo in apparente contrasto con le prospettive classicistiche della cultura umanistica, rinasceva verso la fine del secolo il poema cavalleresco attraverso il vagheggiamento cortese dell'*Orlando innamorato* di Boiardo e soprattutto nella rilettura, insieme ironica, fantastica e pienamente rinascimentale, della materia bretone e carolingia da parte dell'Ariosto.

E intanto l'antico cavaliere cortese scendeva da cavallo per sedersi davanti a deschi riccamente imbanditi, rinfoderava la spada, sostituiva la pesante armatura con una cotta di stoffa pregiata, per trasformarsi in un perfetto e forbito gentiluomo dai modi colti e raffinati, per diventare finalmente il *cortegiano* di Baldassar Castiglione.

Mariangela Regoliosi

CUPIDUS DOCENDI IUNIORES: IL PROGRAMMA CULTURALE DI LORENZO VALLA

> Moriar nisi plus spei in te reponam quam in ceteris litteratis ad commendationem mei operis *Elegantiarum*, quippe quem novi ut eruditissimum, ita optimum virum minimeque lucro obnoxium, sed invicem tibi polliceor te habiturum ex nostro opere, quo seniores atque adeo mortua iam secula non dico corrigas, sed corripias (non enim mortui aut senes corrigi possunt, eoque corripi volunt – de senibus loquor). Fateor, mi Ioannes, licet plus doctrine quibusdam iam natu grandibus quam ceteris adsit possintque sincerius iudicare, tamen parum eis confido dolituris se a iunioribus superari, nec iis quidem uno aut altero, sed infinitis. Namque opus meum non modo me doctum esse declarat, sed etiam alios perdocet et, quod istos urit, ostendit quibus in locis erraverint.

La lettera, inviata dal Valla al Tortelli nel 1439, dai territori napoletani, è normalmente menzionata soprattutto per la fitta serie di opere, e in specie di traduzioni dal greco, che il Valla vi elenca. Ma è anche uno del luoghi in cui esplicito è l'appello dell'umanista agli *iunores* e la polemica contro i *seniores*.[1]

Sono gli anni in cui il Valla sta ultimando la prima redazione delle *Elegantie* e della *Dialectica*, sta rielaborando il *De vero bono*, ha composto il *De libero arbitrio*: tutte opere, sia pure in forma diversa, 'rivoluzionarie', della cui esplosiva novità il Valla è orgogliosamente cosciente.[2] Ma sono anche gli anni in cui prende corpo – proprio dinnanzi alle innovative proposte linguistiche, logiche, teologiche – una campagna polemica da parte della 'vecchia scuola' di filosofi-teologi, moralisti e

[1] L.Valle *Epistole*, ed. O.Besomi – M. Regoliosi, Padova, Antenore, 1984, pp. 191-92 n° 11; per le traduzioni e le altre opere ivi registrate cfr. il commento alle pp. 171-75.

[2] Una documentata presentazione di questo periodo in Valle *Epistole*, pp. 171-90.

linguisti, della cui dimensione e gravità si fanno portavoce gli amici più cari. Già fin dal 1434 Maffeo Vegio aveva avvertito il Valla dei rischi che stava correndo accingendosi a scrivere «novam dialecticam longeque abhorrentem ab omni opinione»,[3] ma è soprattutto a partire dal 1439 che si avvertono chiaramente gli echi di attacchi concentrati. Nella famosa epistola apologetica[4] del 13 agosto 1440 a Giovanni Serra il Valla registra l'accorata segnalazione da parte dell'amico catalano di «homines qui laudibus meis obstrepant optrectentque, quod dicant omnes a me auctores reprehendi»;[5] esattamente un anno dopo (5 agosto 1441) analoga preoccupazione emerge da una lettera dell'amico carissimo Giovanni Tortelli («itaque auctoritate tua, presertim amantissimi hominis, moveor equidem et prope ad assentiendum inducor: de relinquendis novis opinionibus loquor. Sed […] quid est quod, istuc quod vos amici admonetis fugiendum, reformidem? Qui omnem veterum sapientiam meis operibus everto […]»);[6] tra la fine del 1442 e il 1443 nuovamente il timoroso Maffeo Vegio si raccomanda al Valla perché non sfidi l'autorità teologico-morale «tot saeculis suscepta, confirmata probataque ab omnibus».[7] Forti riecheggiamenti di questa situazione si riscontrano ovviamente anche nei coevi Proemi alla *Dialectica* e ai libri delle *Elegantie*, come vedremo.

Questa contestazione accompagnerà il Valla tutta la vita: e se ne troveranno esempi lampanti nell'ambito degli scontri con Bartolomeo Facio, Poggio Bracciolini, Benedetto Morandi – per non citare che le

[3] Edita in O. Besomi – M.Regoliosi, *«Laurentii Valle Epistole» Addendum*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano. Atti del Convegno internazionale di studi umanistici (Parma, 18-19 ottobre 1984)*, a cura di O. Besomi – M.Regoliosi, Padova, Antenore, 1986, pp. 87-88 (commento alle pp. 83-86).

[4] È il Valla stesso a definirla così in Valle *Epistole*, p. 214 (n° 16).

[5] Valle *Epistole*, pp. 193-209 n° 13 (e commento alle pp. 184-89). Su Giovanni Serra sta svolgendo ricerche piene di novità J. Torró Torrent. Cfr. per ora *Il giovane Serra dell'epistola apologetica*, in *Valla e Napoli. Il dibattito filologico in età umanistica. Atti del convegno internazionale, Ravello, Villa Ruffolo, 22-23 settembre 2005*, a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2007, pp. 61-71.

[6] Valle *Epistole*, pp. 214-17 n° 17 (commento alle pp. 189-90).

[7] Valle *Epistole*, p. 238 n° 17a (commento alle pp. 218-19). Integrazioni e correzioni in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, pp. 91-92.

fasi più significative. Ma non è sui contenuti specifici delle novità presentate dal Valla né delle obiezioni da tali novità suscitate che voglio concentrami ora, anche perché materiale già largamente indagato. Mi interessa piuttosto analizzare l'atteggiamento di fondo e le premesse teoriche del Valla quali emergono dalle sue ripetute apologie: perché vi troviamo ben delineata una peculiare concezione progressiva della cultura, certo comune ad altri umanisti, ma nel Valla, direi, costitutiva e comunque del tutto personale: tanto da rappresentare una speciale 'faccia' dell'Umanesimo.[8]

Giovani contro vecchi, dunque. Su questa contrapposizione, reale e insieme emblematica, il Valla ritorna frequentemente, e sempre negli stessi anni. Implicitamente, nel I Proemio alle *Elegantie*, nell'appello a rinnovare la cultura attraverso un restauro radicale e basilare della lingua latina, in opposizione a metodi culturali ormai superati;[9] ma in modo esplicito nel IV Proemio alle stesse *Elegantie*, che affida il programma di rifondazione della teologia sul modello di san Paolo e dei Padri della Chiesa ai giovani: «Quae probatum iri bonae mentis iuvenibus (nam senes desperandi sunt) confidimus»;[10] e ripetutamente nell'epistola al Serra, consacrata alla formazione dei giovani, in opposizione alla maligna e gelosa ottusità dei vecchi:

> O contumacem imperitiam superbamque et invidie semper obnoxiam! Ita ne vicem mortuorum doletis, ad quos de fama nihil pertinet, et non potius vicem vestram, quos pudet a iunioribus doceri? De quibus vere et ingenue Horatius ait: «Vel quia turpe

[8] Per alcuni raffronti con posizioni simili, ma differenziate cfr. *infra*.

[9] M. Regoliosi, *Nel cantiere del Valla. Elaborazione e montaggio delle "Elegantie"*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 63-115 (in Appendice l'edizione critica del I Proemio alle *Elegantie* del Valla, pp. 120-25). Sull'opposizione tra le iniziative e i metodi di rinnovamente umanistico proposti dal Valla e quelli della generazione immediatamente precedente, rappresentata in particolare da Leonardo Bruni, cfr. M. Regoliosi, *Leonardo Bruni e Lorenzo Valla: tra il primato di Firenze e il primato di Roma*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo toscano: Traversari, Bruni e Marsuppini. Atti del convegno delle Celebrazioni Nazionali per il VI centenario della nascita di Lorenzo Valla, Prato, 30 novembre 2007*, in corso di stampa.

[10] Cito il IV Proemio da *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 612-23: 622.

> putant parere minoribus et que / imberbes didicere senes perdenda fateri» [Hor. *Epist.* II 1, 84-85]

e ancora:

> Itaque vir sapiens, nulla deterritus invidia, ab huiusmodi officio desistet, non cupidus mordendi contumeliamque faciendi (quis enim cum mortuis pugnet?), sed docendi iuniores atque alios, si fieri potest, reformandi?[11]

Evidente fin da queste poche frasi il compito che il Valla affida al vero intellettuale, al *vir sapiens*: ringiovanire senza timori la cultura puntando sugli *iuniores* e contrapponendosi ai *seniores*, *imperiti* arroganti ed invidiosi, che restano come ostriche attaccati con fedeltà pedissequa alla tradizione. Occorre però ora interrogarsi se la continua contrapposizione tra *docti-periti* e *imperiti*, che pervade l'intera lettera, e se l'ardente missione di riforma assegnata agli autentici dotti siano motivate nel Valla solo da un impeto di dissacrazione emotivo e caratteriale o siano sostenute da fondati ragionamenti. E poiché è ovvio che la seconda ipotesi è quella valida, occorre trovarne i fondamenti, ripercorrendo i testi in questo senso più illuminanti: la lettera al Serra, i Proemi II e VI alle *Elegantie*, e, sia pur rapidamente, lo splendido I Proemio alla *Dialectica*.[12]

La fiducia nei giovani (che poi si traduce anche nella fiducia nella propria personale attività di svecchiamento) e la conseguente funzione educativa nei confronti dei giovani e di quanti sono aperti senza pre-

[11] Valle *Epistole*, pp. 202 e 206 (con qualche ritocco nella punteggiatura).

[12] Per il testo della lettera al Serra rinvio all'edizione menzionata alla nota 5. Per i testi dei due Proemi II e VI rinvio alla mia edizione riportata qui in Appendice, basata sui codici dell'ultima redazione (per le redazioni delle *Elegantie* e i codici che ne sono portatori, cfr. Regoliosi, *Nel cantiere del Valla*, pp. 1-61). Per il Proemio alla *Dialectica* rinvio all'edizione L. Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, ed. G. Zippel, Padova, Antenore, 1982, I, pp. 1-8 (ultima redazione) e II, pp. 359-63 (I redazione); una redazione ancora anteriore è stata scoperta da R. Ribuoli: S. Rizzo, *Un proemio sconosciuto della «Dialectica» valliana scoperto da Riccardo Ribuoli*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, pp. 241-57 (il testo alle pp. 249-57).

concetti al rinnovamento, si basa prima di tutto su di in un corretto rapporto con la tradizione.[13]

Inutile, credo, ricordare come il rapporto con la tradizione sia ineludibile nell'Umanesimo, così come nella Classicità: il rispetto e la venerazione per gli anziani, depositi di imprescindibile saggezza, costituiscono i fondamenti della vita civile, mentre nell'arte il dovere della *imitatio* dei *veteres* per la realizzazione di qualunque opera, letteraria o figurativa, rappresenta la base di ogni poetica.[14] Anche per il Valla tale rapporto è ovviamente incontestabile: ma senza sudditanza. Prevale in lui, insieme al rispetto, la critica: e la fonte di questo suo atteggiamento, non poi tanto paradossalmente, sono gli *auctores* stessi.

Con puntiglioso impegno, l'umanista, per replicare alle censure segnalategli dagli amici, seleziona e scheda tra le vicende del passato le varie correzioni di rotta, i superamenti, le innovazioni che hanno costellato la classicità latina e greca, fino all'età della Patristica, e ricostruisce

[13] Ho già affrontato questo tema in *"Nihil crescit sola imitatione". Il rapporto di Lorenzo Valla con la tradizione*, in *Munus quesitum meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*, a cura di G. Hinojo Andrés-J.C. Fernández Corte, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 765-73 (che anche contiene un iniziale commento alla lettera al Serra).

[14] Tra gli infiniti esempi possibili del rapporto anziani-giovani nella società del tempo, basti rinviare ai *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti, in cui i protagonisti giovani del dialogo non hanno altro compito, tranne rare ed autorizzate eccezioni, che ascoltare in deferente silenzio gli anziani della famiglia, «dottissimi» per accumulata esperienza (ed. a cura di R. Ruggiero – A. Tenenti, con aggiunte di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, p. 106 e *passim*). Circa l'imitazione nell'arte, le sue fonti classiche (dalla *Poetica* di Aristotele a passi di Cicerone, Seneca, Quintiliano, Macrobio) e le modalità della loro diffusione, nonché la trattatistica di età quattrocentesca (in particolare il *De imitatione* di Gasparino Barzizza), la bibliografia è enorme. Accenno solo ad opere recenti e, sia pure con tagli diversi, ricapitolative di bibliografia precedente e di testi: T.M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982; R. Cardini, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990 (2004[2]); M.L. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995; N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico Regime*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1999.

così, attraverso la voce stessa dei testimoni (sia pure con qualche abile forzatura), una vera e propria storia della cultura antica tutta in senso progressivo. La più sistematica 'raccolta' di situazioni e dichiarazioni esemplari è registrata nella lettera al Serra,[15] ma, come metterò in evidenza, è in parte duplicata o integrata anche altrove.

Introdotto dall'invito «percurre per ipsas artes»,[16] lo 'schedario' presenta appunto esempi da tutte le 'arti'. Inaugura la serie il principe dei grammatici, Prisciano, apprezzato, contestato e superato dal Valla, ma qui inserito in quanto «ait recentissimum quenque grammatice scriptorem esse perfectissimum: ergo postremus quisque superiores corrigit»:[17] la dedica *ad Iulianum* dell'*Institutio* priscianea, in cui il *grammaticus* sottolinea la distanza tra la *vetustissima aetas* e la recente o presente («vetustissima aetas maxime in grammatica arte arguitur peccasse; cuius auctores, quanto sunt iuniores, tanto perspicaciores et ingeniis floruisse et diligentia valuisse omnium iudicio confirmatur eruditissimorum»),[18] assurge a prototipo di un atteggiamento tipico – secondo il

[15] Valle *Epistole*, pp. 202-208. Andrà avvertito, a questo proposito, che la struttura dell'epistola al Serra – segnalazione delle vaste critiche riportate dall'amico / autodifesa sulla base di *exempla* tratti dalla storia – è del tutto simile a quella dell'epistola V 3 di Plinio il Giovan a Titio Aristone, ugualmente introdotta da giudizi non benevoli raccolti dal destinatario su opere di Plinio, in questo caso suoi *versicula* («[…] me celandum non putasti fuisse apud te de versiculis meis multum copiosumque sermone, […] extitisse etiam quosdam qui […] me […] amice simpliciterque reprehenderet quod haec scriberem recitaremque») e ugualmente organizzata secondo una linea apologetica basata sugli *exempla* («Nec vero moleste fero hanc esse ex moribus meis existimationem, ut qui nesciunt talia doctissimos, gravissimos, sanctissimos homines scriptitasse, me scribere mirentur. Ab illis autem quibus notum est quos quantosque auctores sequar, facile impetrari posse confido ut errare me, sed cum illis sinant, quorum non seria modo, verum etiam lusus exprimere, laudabile est. An ego verear […] ne me non satis deceat quod decuit [segue un lungo elenco di esempi autorevoli, da Cicerone a Seneca e Lucano e agli imperatori]?». Per la conoscenza da parte del Valla dell'epistolario pliniano, oggetto anche di attività emendatoria, cfr. Valle *Antidotum in Facium*, p. LXXVII-LXXXI.

[16] La locuzione viene da Hier. *Epist.* 70, 4.

[17] Valle *Epistole*, p. 202. Per le considerazioni del Valla su Prisciano, di adesione e di superamento, cfr. *infra*, n. 56.

[18] *Gramm.* II 1. Il passo doveva aver colpito il Valla in modo particolare, perché ritorna quale unica testimonianza esplicita di cultura 'progressiva' nel § 7 del II Proemio

Valla – della vera cultura, tesa sempre a «superiores reprehendere».[19] Alla grammatica segue la giurisprudenza, presentata come una sequela di successive correzioni nei libri di diritto civile – ma sulle vicende interne alle scuole dei giuristi il Valla tornerà nel VI Proemio alle *Elegantie* – e di contestazioni reciproche nell'operatività del foro,[20] e quindi la medicina, disciplina in cui nessun medico è d'accordo con un altro «in curatione egroti», e la scienza nautica, in cui c'è disaccordo generale «de moderanda navigatione».[21] L'alternanza di esempi di sviluppo e progresso all'interno delle diverse forme di sapere con esempi di litigiosità e rivalità nella prassi della vita, tra *legulei* nella difesa delle cause (in cui si mira non tanto alla verità quanto a «verisimiliter dicere» «contra alterum», a studiare ogni mezzo per individuare i punti deboli dell'avversario), tra medici nella cura dei pazienti e tra naviganti nella conduzione delle navi in mezzo al mare e alle tempeste, alternanza di per sé alquanto ambigua, perché giustappone discussioni teoriche con contrasti pratici e spesso interessati,[22] evidenzia, comunque, fin dall'inizio, la forte componente critica del concetto di 'progresso' per Valla: un itinerario culturale in cui la «causa scribendi» è individuata nello scopo di «aliorum aut errata aut omissa aut redundantia castigandi».[23] La medesima situazione risulta in ambito filosofico: le *secte* si susse-

alle *Elegantie* (con parole più vicine al testo originale), e si ritrova come citazione esplicita, in un contesto in cui ugualmente viene rivendicata la superiorità dei moderni rispetto ai predecessori, nell'*Antidotum in Pogium*: L. VALLA, *Antidotum primum. La prima apologia contro Poggio Bracciolini*, ed. A. WESSELING, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1978, p. 154. Lo stesso brano viene invece sottoposto a critica linguistica in L. VALLE *Antidotum in Facium*, ed. M. REGOLIOSI, Padova, Antenore, 1981, pp. 41-42, dove il Valla contesta il valore di «novi, recentes» attribuito da Prisciano al termine «iuniores», poiché, secondo «ceteri auctores», il vero significato di *iuniores* dovrebbe essere quello di «in iuvenili etate positi». Il che, tra l'altro, ci dice che quando il Valla parla di *iuniores* intende realmente la giovane generazione.

[19] VALLE *Epistole*, p. 202.

[20] VALLE *Epistole*, pp. 202-203.

[21] VALLE *Epistole*, p. 203.

[22] Per le contese *quaestuosae* di notai, medici e avvocati, dense di «fraude ac perfidia», basti rinviare alle descrizioni amare e vivacissime di Leon Battista Alberti nel *De commodis litterarum atque incommodis*, ed. L. GOGGI CAROTTI, Firenze, Olschki, 1976, pp. 87-92.

[23] VALLE *Epistole*, p. 202.

guono, sopravanzando le une sulle altre (la scuola stoica «impugnat» quella epicurea e ne è ricambiata in ugual misura, la peripatetica a sua volta «ab illis duobus […] dissentit», la accademica «contra ceteras disserit sectas»),[24] al punto che – il Valla aggiunge qualche passo dopo – Aristotele confuterà Platone, ma verrà poi a sua volta criticato dal suo successore Teofrasto.[25] E così è nel campo della retorica, in cui Quintiliano segnala le infinite possibili divergenze di opinione;[26] nel campo

[24] Valle *Epistole*, p. 203. Sul significato di *secte* come scuole di pensiero, «diversa genera sapientie tum tradende, tum capessende, tum exercende», cfr. L. Valle *De professione religiosorum*, ed. M. Cortesi, Padova, Antenore, 1986, pp. 17-19. Anche questi passi il Valla parla delle diversità tra stoici, cirenaici, peripatetici, accademici, ma, dato il contesto, in termini neutri, non contrappositivi.

[25] Valle *Epistole*, pp. 207-208. Per il cenno a Teofrasto cfr. Quint. *Inst. or.* III 8, 62-63. Come poi si dirà, il settore dedicato alla confutazione di Aristotele è del tutto affine, con parallelismi verbali e contenutistici, alla parte centrale del I Proemio alla *Dialectica*, anche per la critica, in entrambi i testi contenuta, all'eccesso di fedeltà degli aristotelici moderni nei confronti del loro 'maestro' e per la rivendicazione di libertà opposta dal Valla («qui nulli me secte addixi»).

[26] Valle *Epistole*, p. 203: «Taceo de rhetoribus, quos Cicero ad unum omnes, quod in tradenda arte aliunde exempla mutuentur, redarguit [*Rhet. Her.* IV 1-10], quosque ait Quintilianus, quamvis eodem fere tenderent, tamen suam quenque viam munivisse in quam sequentes induceret [Quint. *Inst. or.* III 1, 5], et neminem contentum definitione quam alius occupasset [Quint. *Inst. or.* VII 3, 16]. A quo Quintiliano, licet nihil eo modestius est, tamen nemo non qui de arte rhetorica composuerat reprehenditur». L'interpretazione dei due passi quintilianei è alquanto forzata. Nel libro III 1, 5-22, introducendo il discorso sulla retorica, Quintiliano elenca senza contrapposizioni le «diversae viae» di retorica dell'antichità, dichiarando poi alla fine il proprio intento di *conferre* «plurium […] inventa» «in unum». Nel libro VII, nell'ambito della trattazione sulla 'definizione', in un passo tra l'altro corrotto, Quintiliano si limita a segnalare che non sempre c'è accordo nella formulazione della *finitio* (e cioè della «rei propositae […] et dilucida et breviter comprehensa verbis enuntiatio»: VII 3, 3): «quid quod nec uno modo definitur res eadem […] et latiore varioque tractatu, ut omnes oratores plerumque fecerunt: rarissime enim apud eos reperitur illa ex consuetudine philosophorum ducta servitus (est certe servitus) ad certa se verba astringendi». La giustapposizione dei due passi e la loro riscrittura li trasforma in testimoni di una dinamica di contesa continua, di cui entra a far parte lo stesso Quintiliano, dipinto, impropriamente, come avverso ad ogni tradizione precedente. Esasperato anche il riuso della *Rhetorica ad Herennium*: nei primi paragrafi del IV libro l'autore giustifica l'uso di «exemplis […] nostris […] praeter consuetudinem Graecorum » (IV 1), soprattutto sulla base della convinzione che un'*ars* nuova ed originale non

della storiografia, in cui la ricerca della verità dei fatti dovrebbe produrre omogeneità di conclusioni («tractatio non opinione nititur sed rem gestam exsequitur»),[27] ma in cui, invece «siquando corripiendi prebeatur occasio, postremi quique fidem superiorum historicorum culpant»;[28] nell'enorme settore della poesia, che dovrebbe essere alieno per

può basarsi sugli esempi di altri autori, in quanto inevitabilmente estranei («oportet testimonium cum re convenire: aliter enim rem non potest confirmare»: IV 5); il Valla ne 'spinge' il messaggio fino a trasformarlo in un vivace rimprovero verso tutti i retori troppo acquiscenti nei confronti della tradizione.

[27] VALLE *Epistole*, pp. 203-204. Per la concezione storiografica del Valla e per il forte richiamo in essa alla *veritas* cfr. M. REGOLIOSI, *Lorenzo Valla e la concezione della storia*, in *La storiografia umanistica. Atti del Convegno internazionale dell'AMUL (Messina 1987)*, I 2, Messina, Sicania, 1994, pp. 549-71 e EAD., *Riflessioni umanistiche sullo 'scrivere storia'*, «Rinascimento», s. II, 31 (1991), pp. 3-37.

[28] In realtà gli esempi storiografici addotti per dimostrare l'assunto sono alquanto marginali: la polemica di Giuseppe Flavio (*Bell. Iud. Pr.* 1-30) verso gli storici che si occupano di vicende remote e non presenti (tema, questo, come è noto, centrale nel dibattito storiografico classico e poi medievale-umanistico: cfr. da ultimo M. REGOLIOSI, *Cicerone, Tucidide, Luciano. Per una puntualizzazione su talune fonti della storiografia*, in *Letteratura, verità e vita*, a cura di P. VITI, Roma, Storia e Letteratura, 2005, pp. 97-106); l'opposizione di Pompeo Trogo (IUST. XXXVIII 3, 11) all'utilizzazione nella scrittura storica di orazioni oblique, contro l'«institutum summorum historicorum» (per il valore delle orazioni oblique cfr. anche quanto il Valla dice nel *Proemio* ai *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, ed. O. BESOMI, Padova, Antenore, 1973, pp. 5-6), l'attacco di Plinio il Vecchio (*N. H. Praef.* 16) a Livio – attacco che lo stesso Valla definisce parentetico («cum de alia re agit, tamen Livium carpit») –, per aver composto la storia di Roma «privata causa». Curioso d'altra parte che il Valla non utilizzi, per dimostrare l'assunto, le rilevantissime considerazioni di Tucidide circa la discussione critica delle fonti storiografiche, contenute nei capitoli I 20-22, capitoli che costituiranno invece l'ossatura della seconda parte del *Proemio* ai *Gesta* (pp. 7-8), del 1445, e che faranno poi ovviamente parte della traduzione della *Guerra del Peloponneso* condotta negli anni romani, tra il 1448 e il 1452. Per la storia ancora non chiarita del possesso e della conoscenza dello storico greco da parte del Valla mi pare questo un dato significativo e un importante termine *post quem*: la conquista di un codice di Tucidide deve essere avvenuta, ancora non sappiamo per quali tramiti, dopo il 1440 e comunque prima del 1445. Quanto alle questioni di critica storica, va ricordato che lo stesso Valla si sarebbe cimentato nel 1444 in un'opera di correzione di errori storiografici, prendendo posizione addirittura contro Livio circa la genealogia dei re Tarquinii (per l'*Epistola* al re Alfonso d'Aragona sui due Tarquinii e per le polemiche che suscitò, cfr. VALLE *Epistole*, pp. 265-72, 269, 284, 373-75, 387; ne sta curando l'edizione critica Francesco Lo Monaco).

statuto da ogni *accusatio* («quid poetis longius ab accusatione?»), ma in cui almeno il caso dell'*Ibis* di Ovidio contro i cattivi poeti costituisce l'eccezione che conferma la regola generale.[29] Un caso particolarmente interessante riguarda Gellio, ricordato come «publicus pene litterarum censor» anche nel II Proemio alle *Elegantie*, § 3, ed assurto quindi a modello di innovatore e di contestatore generale: «Aulus vero Gellius, proprium quoddam apud Latinos ingressus iter, quemnam reliquit intactum? num Varronem, num Ciceronem, num Plinium, num Virgilium? Taceo Servium Sulpicium, qui de notis Scevole magistri sui scripsit».[30] Dalla *Praefatio* 15-16 delle *Noctes Atticae* – che il Valla sfrutterà, come vedremo, anche nel II Proemio alle *Elegantie* – l'umanista ricava l'autocoscienza gelliana della novità della propria opera («nova […] ignotaque»), mentre dal dipanarsi dei capitoli rileva le sistematiche osservazioni critiche nei confronti del latino dei più grandi autori,[31] fino alla situazione quasi paradossale di una critica diretta a Servio Sulpicio, autore a sua volta di osservazioni nei confronti del proprio maestro Scevola.[32]

Ma se la classicità non è altro che un susseguirsi di superamenti per contrasto, non diversamente avviene nel mondo cristiano. In una rilettura della storia della Chiesa piena di realismo, il Valla sembra dire che la fede in un unico Dio non esime da differenze di spiritualità e di

[29] Valle *Epistole*, p. 204. Al caso pertinente dell'*Ibis* il Valla aggiunge poi un cenno all'antica commedia greca e alla satira latina, in quanto «vituperationem hominum continet cum summa gloria componentis»: il che ovviamente non ha nulla a che vedere con un'eventuale polemica all'interno della storia dei due generi, ma semplicemente riguarda i contenuti *standard* di quelle forme letterarie. Per i quali cfr. ovviamente Quint. *Inst. or.* X 1, 65 (l'«antiqua comoedia» greca è caratterizzata dai pregi di «facundissimae libertatis» ed è «praecipua» «in insectandis vitiis») e X 1, 93-95 (nella «satura quidem tota nostra» l'elemento determinante è l'*acerbitas*: «nam eruditio in eo [=Lucilio] mira et libertas atque inde acerbitas et abunde salis»); quanto all'accenno del Valla alla *gloria*, credo che di nuovo riecheggi Quintiliano nei passi relativi alla satira: «Multum et verae gloriae quamvis uno libro Persius meruit»: *Inst. or.* X 1, 94.

[30] Valle *Epistole*, p. 204.

[31] Un esempio delle osservazioni rivolte da Gellio a Cicerone (Gell. I 7, 16-20) è riferito dal Valla nel II Proemio alle *Elegantie*, § 3.

[32] Gell. IV 1, 20-23. Le *notae* di Servio Sulpicio a Scevola costituiranno il cuore, come si vedrà, del VI Proemio alle *Elegantie.*

punti di vista, da progressive puntualizzazioni anche tra liti feroci, in sostanza, dal pluralismo.[33] Il campione esemplare di questo atteggiamento è san Paolo, rappresentato, attraverso l'autobiografica narrazione di *Gal.* 2, 6-21, nell'atto di contrastare apertamente e pubblicamente l'atteggiamento ambiguo di san Pietro nei confronti dei pagani battezzati (il «castigavit» del Valla rende bene l'ardita espressione paolina «cum autem venisset Cephas Antiochiam, *in faciem ei restiti, quia reprensibilis erat*»). Questo episodio è dunque del tutto calzante con gli assunti del Valla; più 'tirata' risulta invece l'interpretazione degli attacchi di Paolo alla filosofia: «sileo quod philosophiam plane damnat et quod omnes religiones stultas esse ostendit, ut ceteri veritatis discipuli magistrum ipsum imitati fecerunt».[34] Il Valla fa qui riferimento a *Coloss.* 2, 8: «Videte ne quis vos decipiat per philosophiam et inanem fallaciam secundum traditionem hominum, secundum elementa mundi, et non secundum Christum», dove, come in altri luoghi in cui Paolo parla della filosofia 'mondana', non è la filosofia in sé ad essere criticata, ma la visione pagana della vita. L'attacco paolino non può rientrare dunque in un discorso di critica progressiva, ma, caso mai, riguarda il rapporto dialettico tra vecchia mentalità pagana e novità cristiana.[35]

[33] Credo che questo settore dell'epistola al Serra, sia pure sostenuto da una peculiare volontà dimostrativa, vada comunque correttamente annoverato tra le tessere significative dell'ecclesiologia valliana. Contro concezioni monolitiche ed autoritarie, prevale infatti nel Valla, sia nel *De falso credita et ementita Constantini donatione*, che nel *De professione religiosorum*, che infine qui nell'epistola apologetica', una concezione della Chiesa caratterizzata dalla verità congiunta alla libertà e al confronto: cfr. M. Regoliosi, *Tradizione contro verità: Cortesi, Sandei, Mansi e l'Orazione del Valla sulla "Donazione di Costantino"*, «Momus», 3-4 (1995), pp. 47-57; Ead., *Il Papato nel "De falso credita" di Lorenzo Valla*, in *La Papauté à la Renaissance*, a cura di F. Alazard – F. La Brasca, Paris, Champion, 2007, pp. 67-81.

[34] Valle *Epistole*, p. 204.

[35] La stessa citazione dalla lettera ai Colossesi ritorna, esplicita, nell'*Encomion sancti Thome Aquinatis*, ed. S. Cartei, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008 (Edizione Nazionale delle opere di Lorenzo Valla. II. Opere religiose, 4), p. 95, dove subisce un'analoga forzatura, poiché viene percepita ed utilizzata a dimostrazione degli intenti di Paolo e poi di tutti i Padri della Chiesa suoi seguaci (i «ceteri veritatis discipuli» seguaci ed imitatori di Paolo di cui parla qui l'epistola al Serra) di rifiutare l'uso della filosofia nel loro discorso teologico. Che poi la teologia paolina e patristica adottino

Problematico è anche l'uso che il Valla fa del prologo al *Vangelo* di Luca: «Nonne Lucas in *Actis Apostolorum* statim omnes fere improbat qui eadem scribere temptassent?». A parte la confusione tra *Atti* e terzo *Vangelo* – giustificabile sulla base dell'identità dell'autore – i versetti iniziali dell'*Evangelium Luce*, citati alla lettera anche nella *Collatio*,[36] contengono una discussione delle fonti simile a quella di molta storiografia classica: «Quoniam quidem multi conati sunt ordinare narrationem, quae in nobis completae sunt, rerum, sicut tradiderunt nobis qui ab initio ipsi viderunt et ministri fuerunt sermonis, visum est mihi, assecuto omnia a principio diligenter, ex ordine scribere, optime Theofile, ut cognoscas eorum verborum, de quibus eruditus es, veritatem». Nulla sembra rinviare ad una *condanna* dei narratori precedenti che avevano tentato (il *temptassent* del Valla è l'equivalente di *conati sunt*) di esporre sistematicamente gli eventi della salvezza testimoniati da coloro che «ab initio ipsi viderunt»: è piuttosto presente in Luca un impegno di *riordino* della tradizione, per dare ulteriore sostegno alla fede dei credenti.[37]

A questo punto il Valla affronta comunque un discorso in cui sarebbe, entro breve tempo, divenuto molto competente: quello delle traduzioni bibliche.[38] Come prima si era appoggiato ad un campione

effettivamente, per parlare di Dio, il linguaggio simbolico-figurale e non i sofismi filosofici, e tanto meno, ovviamente, quelli della filosofia aristotelico-scolastica, e che il Valla trovi in questa fase della teologia cristiana un forte supporto e un punto di riferimento per contestare la teologia tomistica, non giustifica comunque il fatto che la citazione sia, coscientemente o meno, misinterpretata. Sul rinnovamento teologico su base paolina proposto dal Valla attraverso la *Dialectica* e l'*Encomion*, si veda almeno la premessa di S.I. Camporeale all'edizione dell'*Encomion* qui citata (pp. 11-30).

[36] L. Valla, *Collatio Novi Testamenti*, ed. A. Perosa, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 92-93, in cui si discute in più punti il contorto latino della traduzione del passo.

[37] Si osservi che la traduzione italiana moderna della *Bibbia di Gerusalemme* rende «eorum verborum, de quibus eruditus es, *veritatem*» con «*solidità* degli insegnamenti che hai ricevuto», come propone lo stesso Valla («*firmitatem* et, ut sic dicam, *certitudinem*»), sulla base della corretta traduzione del termine greco corrispondente, 'ασφάλειαν (Valla, *Collatio*, p. 93).

[38] La lettera al Serra è precedente all'inizio del lavoro della *Collatio*, che le testimonianze pongono intorno al 1442 (cfr. Valla, *Collatio*, pp. XXXVIII-XXXIX): il Valla stesso chiarisce nell'epistola che il suo lavoro attuale non riguarda le lettere sacre («qui de litteris non sacris loquor, nec inventis a Deo nec probatis», quindi né della Sacra Scrittura né della Tradizione: Valle *Epistole*, p. 205).

esemplare e ammiratissimo, san Paolo, così ora fa perno su di un personaggio centrale per la sua formazione classico-cristiana, modello di stile e di scrittura e di spirito critico: Girolamo.[39]

In lui, nella sua *Praefatio in quatuor Evangelia*,[40] il Valla ritrova l'elencazione delle molte traduzioni dell'*Antico Testamento* che si sono succedute dopo quella dei Settanta, pur autorevolissima, poiché «ipsi apostoli et evangeliste in testimonium afferunt», ma non per questo non perfezionabile; fino alla versione *Vulgata* dello stesso Girolamo, il quale, pur tra mille contestazioni, in particolare da parte di sant'Agostino, contestazioni poi tutte superate («admissum postremo laudatumque post plurimas plurimorum insectationes, quorum etiam in primis Augustinus fuit»), potè «emendare» ciò che i «superiores» avevano prodotto.[41]

L'*exemplum* di Girolamo è per il Valla fondamentale («potest esse mihi quidem solatio, ceteris autem documento licere superiores emendare») proprio perché non riguarda materia profana, ma sacra: con grande ardimento (*audacia* è la cifra dell'atteggiamento di Girolamo),[42] pur rischiando di dare l'impressione che la nuova traduzione mettesse in crisi la stabilità della parola rivelata e quindi della fede, quasi Dio non avesse voluto rivelarsi correttamente nei secoli precedenti («[…] illud Hieronymi factum […] per quod videbatur, quodammodo, Deus

[39] Tutto da studiare il rapporto del Valla con Girolamo, che certamente non si limita alla questione della traduzione dei testi sacri e al problema della conciliabilità degli studi classici con il cristianesimo (a cui il Valla dedica il bellissimo Proemio IV alle *Elegantie*, tutto 'giocato' su Girolamo e i suoi alterni atteggiamenti nei confronti degli antichi autori: cfr. *Prosatori latini del Quattrocento*, pp. 612-23), ma che giunge ad influire, soprattutto negli *Antidota*, sull'approccio retorico e sulle modalità discorsive. Rinviando ad altro momento un analisi puntuale, segnalo solo che stanno emergendo testimoni dei codici di Girolamo posseduti dal Valla: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 355-356, Girolamo, *Epistulae* (con postille autografe) e New Haven, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Marston 198, Girolamo, *Dialogus adversus Pelagianos* (con postille autografe): cfr. *Pubblicare il Valla*, a cura di M. Regoliosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008 (Edizione Nazionale delle opere di Lorenzo Valla, Strumenti, 1), pp. 72, 83 e 96-97 (e bibliografia relativa).

[40] *PL* XXIX 557-62.

[41] Valle *Epistole*, p. 205. Per le contestazioni di Agostino, che «audaciam illius [=di Girolamo] incessit», cfr. anche Valle *Epistole*, p. 206.

[42] Valle *Epistole*, pp. 205 (*audacius*) e 206 (*audacia*).

superiora tempora, que utique sanctiora fuerant, neglexisse docere veritatem»), il santo-filologo non ha considerato le precedenti traduzioni 'intoccabili', ma, al contrario, ha lavorato con libertà al restauro dei loro errori.[43] La stessa libertà che è presente «in expositionibus». Di nuovo il modello è Girolamo «in proemio super Ionam prophetam»: «Scio, inquit, veteres ecclesiasticos tam grecos quam latinos super hunc locum multa dixisse et tantis questionibus non tam aperuisse quam obscurasse sententias, ut ipsa interpretatio eorum opus habeat interpretatione et multo incertior lector recedat quam fuerat antequam legeret».[44] La citazione è di grande spessore ideologico: perché, se *audax* può essere considerata, all'interno della Chiesa, la revisione di traduzioni bibliche, ben più ardita può risultare, almeno nell'ottica moderna, la progressiva revisione delle interpretazioni della Parola di Dio. E anche se siamo, con il Valla, ben prima delle chiusure contro-riformistiche del Concilio di Trento, colpisce comunque la cosciente rivendicazione, all'interno della storia della Chiesa, di un percorso evolutivo della teologia, in un continuo e mai finito avvicinamento alla autentica comprensione della verità scritturale. «Longum esset[45] enumerare quot ante se egregios viros uter-

[43] Inutile ricordare che il Valla si porrà direttamente sulla stessa linea di Girolamo nella propria revisione della traduzione latina del *Nuovo Testamento* (in cui le due prefazioni sopravvissute si basano fondamentalmente ancora sulla *Praefatio in quatuor Evangelia*, citandola in parte esplicitamente: Valla, *Collatio*, pp. 4-10), e nell'autodifesa contro Poggio (Valla, *Antidotum primum*, p. 112), dove ribadirà la distinzione tra i contenuti rivelati della Sacra Scrittura e le molteplici forme della sua traduzione, spesso scorrette, che quindi il filologo ha il diritto-dovere di emendare: «siquid emendo, non Scripturam Sacram emendo, sed illius interpretationem, neque in eam contumeliosum sum, sed pius potius, nec aliud facio nisi quod melius quam prior interpres transfero, ut mea translatio si vera fuerit sit appellanda Sacra Scriptura, non illius – etsi proprie Scriptura Sancta sit ea que sancti ipsi vel Hebraice vel Grece scripserunt, nam Latinum nihil tale est» (sempre in Valla, *Antidotum primum*, p. 112, la corretta precisazione che l'*interpres* del *Nuovo Testamento* non fu Girolamo: «*Novum* ipse non transtulit, sed aliquotiens repurgavit, non tam in verbis quam in sententiis»).

[44] *PL* XXV 1117: Valle *Epistole*, pp. 205-206 (con opportune precisazioni in nota sulla lezione testuale).

[45] La locuzione è evidentemente errata (al posto del corretto *longum est*), ma è comune nel Quattrocento l'uso del congiuntivo invece dell'indicativo in costrutti simili: cfr. le attestazioni fornite da Roberto Cardini nel commento all'edizione critica di *Uxoria* di Leon Battista Alberti, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di

que horum [=Agostino e Girolamo] male sensisse ostendit»: una *lunga* catena di errori degli «scriptorum nostre religionis» di ogni età e categoria, via via «aliqua in parte» *damnati*.[46] Il Valla segnala come sfuggano alla condanna solo i profeti, gli apostoli e gli evangelisti («exceptis prophetis, apostolis et evangelistis»), significando così che, al di fuori di questa categoria 'sacra', ciascuno è, 'laicamente', soggetto all'errore, anche nel campo della Chiesa, anche tra i grandi della Chiesa. E poco importa per noi che le critiche di Agostino e Girolamo, estremante prolifici, soprattutto il primo («qui plura conscripsit» ricorda lo stesso Valla), nelle opere di confutazione, non si appuntino solo su approcci interpretativi inadeguati, ma soprattutto attacchino le eresie, richiamando quindi all'ortodossia. Resta il fatto che – pur facendo in certa misura di ogni erba un fascio, come già si è visto a proposito di Paolo e di Luca –[47] il Valla ricava dalla sua carrellata sugli scrittori ecclesiastici una conclusione forte: «nam ut quisque eruditissimus est, ita frequentissime insectandis aliorum erroribus et exercetur et exerceri debet, quippe cum plura pateant oculis peritorum quam imperitorum» e, di conseguenza: «Hos ego viros et tantorum institutum si me dicam fuisse imitatum, quis me tandem nisi una cum illis reprehendat?».[48]

Ma se dunque gli *exempla* storici invitano gli uomini *periti* ad imitarne l'*institutum* di spregiudicato e continuo superamento del passato, tale atteggiamento critico nei confronti della tradizione non ha alcun fondamento teorico? Il Valla non lo dice, ma esso emerge con

V. Fera – G. Ferraù, Padova, Antenore, 1997, I, p. 339-40, ove è segnalato anche il presente passo valliano.

[46] Valle *Epistole*, p. 206.

[47] Una analoga osservazione può essere fatta nei confronti della menzione di Lattanzio, in chiusura alla serie degli scrittori del primo cristianesimo (Valle *Epistole*, p. 206): «Quid de Lactantio dicam, qui Platonem, Aristotelem, Democritum, Ciceronem (quid de singulis ago?), qui omnes sectas omnesque sapientie magistros insipientie accusat?». Le critiche di *insipientia* rivolte da Lattazio ai filosofi della classicità non hanno nulla a che vedere con le critiche e i superamenti tra scuole di filosofia, a cui lo stesso Valla aveva fatto prima riferimento (Valle *Epistole*, p. 203), ma, sulla linea della lettera di Paolo ai Colossesi sopra citata, stanno piuttosto ad esprimere il superiore giudizio negativo della cristianità nei confronti di tutto il pensiero pagano.

[48] Valle *Epistole*, p. 206.

chiarezza dal sistema delle sue parole. Il punto di riferimento è soprattutto Quintiliano. Leggiamo i passi salienti dell'*Institutio oratoria* sull'imitazione.

Nel I capitolo del X libro, introducendo la serie degli autori greci e latini suggeriti alla *lectio* e all'*imitatio* del futuro oratore:[49]

> [24] *Neque* id statim legenti persuasum sit, *omnia quae summi auctores dixerint utique esse perfecta*. Nam et *labuntur* aliquando et oneri cedunt […]. Summi enim sunt, homines tamen.

E nel II capitolo dello stesso libro, a conclusione della 'storia letteraria' presentata:

> [1] Ex his ceterisque lectione dignis auctoribus et verborum sumenda copia est et varietas figurarum et componendi ratio, tum ad exemplum virtutum omnium mens derigenda. Neque dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae bene inventa sunt utile sequi. […] [3] Sed hoc ipsum, quod tanto faciliorem nobis rationem rerum omnium facit quam fuit iis qui nihil quod sequerentur habuerunt, nisi caute et cum iudicio adprehenditur nocet. [4] Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis quae sine exemplo fuerunt si homines nihil nisi quod iam cognovissent faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum. [5] Cur igitur nefas est reperiri aliquid a nobis quod ante non fuerit? […] [7] Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum si nemo plus effecisset eo quem sequebatur? […] [8] Ac si omnia percenseas, nulla sit ars qualis inventa est, nec intra initium stetit: nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat: nihil autem crescit sola imitatione. [9] Quod si prioribus *adicere* fas non est, quo modo sperare possumus illum oratorem perfectum? cum in iis quos maximos adhuc novimus nemo sit inven-

[49] Qui e poi sotto indico tra parentesi quadre all'interno della citazione le suddivisioni in paragrafi, per una maggior facilità di riscontri.

> tum in quo nihil aut *desideretur* aut *reprehendatur*. Sed etiam qui summa non adpetent, *contendere* potius quam sequi debent. […] [15] Nam in magnis quoque auctoribus incidunt aliqua *vitiosa* et *a doctis* inter ipsos etiam mutuo *reprehensa*. […] [28] Haec si perviderimus, tum vere imitabimur. Qui vero etiam *propria* his bona *adiecerit*, ut *suppleat quae deerant*, *circumcidat si quid redundabit*, is erit quem quaerimus perfectus orator […]. Nam erit haec quoque laus eorum [=gli oratori coevi], ut *priores superasse*, *posteros docuisse* dicantur.

Ho evidenziato col corsivo alcuni termini, perché sono certamente quelli che hanno colpito il Valla, orientando in modo decisivo il suo punto di vista. Non è infatti solo Quintiliano il portavoce di una posizione evolutiva della cultura. Non possiamo non ricordare la cauta apertura al presente e al futuro dell'*Ars poetica* oraziana, o la visione progressiva dell'eloquenza di Cicerone nel *Brutus* (71: «nihil est enim simul et inventum et perfectum»; ma tutto il *Brutus* non è altro che la descrizione della lenta salita dell'arte oratoria da inizi rozzi fino alla perfezione ciceroniana), nonché l'*Epistola* 33 di Seneca, 10-11 («Numquam autem invenietur si contenti fuerimus inventis. […] Quid ergo? Non ibo per priorum vestigia? Ego vero utar via vetere, sed si propiorem planioremque invenero, hanc muniam. Qui ante nos ista moverunt non domini nostri, sed duces sunt. Patet omnibus veritas; nondum occupata est; multum ex illa etiam futuris relictum est»).[50] Eppure è solo in Quintiliano che il progresso si trasforma in gara, in volontà correttoria delle lacune (*desideretur*) e degli errori (*reprehendatur*) dei predecessori. Certo Quintiliano non presenta il piglio bellicoso che caratterizza il Valla. Questi, come spesso succede, riusa il suo autore di riferimento selezionandone e enfatizzandone taluni aspetti, addirittura esasperando l'utilizzazione di determinate parole (è quasi impossibile fare il conto di quante volte ritorni nell'epistola al Serra e nei testi affini il verbo *reprehendere* o i suoi sinonimi *castigare*, *carpere*, *coarguere*, *mordere*, *corrigere*, *emendare*, *errata inquirere*, *impugnare*, *dissentire*, *contra disserere*, *redarguere*, *corripere*, *non*

[50] Come dirò, anche queste fonti sono comunque attive in altra parte della riflessione valliana.

probare, *damnare*, *improbare*, *male sentire*, *insectari*, *accusare*, *confutare*, o i sostantivi affini, *accusatio*, *vituperatio*, *insectationes*). È un fatto comunque che, prendendo spunto dalla visione del retore antico e dilatandola, l'umanista giunge a concepire un itineraio storico tutto teso verso il nuovo, ma in cui la novità nasce nella lotta, matura per contrasto, si sviluppa nell'opposizione. Nulla alla fine sintetizza meglio l'adesione al dettato quintilianeo di un passo della lettera 13 già in parte menzionato: «Quis unquam de scientia quapiam atque arte composuit, quin superiores reprehenderet? Alioquin que causa scribendi foret, nisi aliorum aut errata aut omissa aut redundantia castigandi?».[51]

In modo più sintetico lo stesso concetto è espresso nel II Proemio alle *Elegantie.* Dopo il I Proemio, che contiene il manifesto ideologico del classicismo valliano,[52] il II Proemio costituisce la vera introduzione al contenuto dell'opera, presentata sotto forma di risposta ad una serie di (possibili o reali) obiezioni indirizzate al suo autore: sostanzialmente due, la futilità della materia, non degna di essere trattata e, come tale, mai trattata dagli antichi, e l'eccesso di critica nei confronti degli antichi stessi, condannati «partim negligentie, partim imperitie» (§ 2).[53] Più estesa la risposta alla prima obiezione, particolarmente insidiosa perché tocca il cuore delle *Elegantie*: con l'esempio di molti *auctores*, il Valla dimostra che i 'minuti' argomenti lessicali e grammaticali che si alternano nei vari capitoli sono stati in realtà, e frequentemente, affrontati nella stessa classicità, che ha ritenuto quindi tale materia di grande pre-

[51] Valle *Epistole*, p. 202.

[52] Cfr. qui nota 9.

[53] L'attacco «*non puto mihi dissimulandum non defore* quis meos hos commentarios […] putent respuendos, tanquam aut […] aut […] aut […]» riprende nelle parole e nella struttura l'*incipit* del *De finibus bonorum et malorum* («*Non eram nescius*, Brute, cum, quae summis ingeniis exquisitaque doctrina philosophi graeco sermone tractavissent, ea latinis litteris mandaremus, *fore ut* hic noster labor *in varias reprehensiones* incurrerent. Nam quibusdam […] quidam […] erunt etiam et hi […] postremo aliquos […]»), dal Valla utilizzato anche all'inizio dell'*Antidotum* contro Poggio («*Non eram nescius* iam inde ab initio, cum de lingue latine elegantia componebam, *fore ut* […] tantum odii […] contraherem […] tum quia […] tum quia […]» (Valla, *Antiditum primum*, p. 82). Uno spunto per l'*incipit* può essere venuto anche da Quint. *Inst. or.* I 7, 33, per cui vedi *infra* nota 54. I corsivi evidenziano le affinità.

gio «in grammatica et latinitate» (§§ 3-5).[54] Ma l'obiezione che qui interessa maggiormente è la seconda. Per giustificare le proprie aggiunte e le proprie critiche rivolte agli antichi, il Valla prima ipotizza che talune integrazioni rispetto al patrimonio classico pervenuto riproducano in realtà argomenti già presenti nei classici, ma perduti insieme con gli infi-

[54] La struttura di questa parte ricorda nuovamente quella dell'epistola V 3 di Plinio il Giovane. Le fonti degli elenchi di opere erudite antiche, più o meno sopravvissute («Ego vero, ut ad illud primum respondeam, non video cur hanc, de qua loquor, materiam se indignam existimasset aut C. Cesar, qui de analogia, aut Messala, qui etiam de singulis litteris volumina conscripsit, aut Varro, qui de ethymologia minutissimas tractavit questiones, aut Marcellus Pompeiusque lingue latine indagatores, aut Aulus Gellius publicus pene litterarum censor, qui ut magnum quiddam annotasse se, praeter caeteros, apud Ciceronem existimat 'explicaverunt' pro 'explicuerunt', et 'esse in hostium potestatem', pro 'potestate', que ipse indigna ducerem opere meo, aut Macrobius, Gellii emulus, qui omnes libros videtur excussisse ut aliquid in lingua latina quod auribus hominum dignum esset, pro sua virili parte, conferret in medium; aut tres illi tanquam triunviri, de quorum principatu inter eruditos queritur, Donatus, Servius, Priscianus […]. Multos transeo, cum indoctos, quos numero comprehendere non licet, tum doctos, inter quos sunt Pedianus et Victorinus […]) sono fondamentalmente due (il corsivo evidenzia le affinità): QUINT. *Inst. or.* I 7, 33-35 (è la chiusa del capitolo 7 che tratta dell'*ortografia*): «*Redit autem illa cogitatio quosdam fore qui* haec quae diximus *parva nimium* et impedimenta quoque maius aliquid agentibus *putent*: nec ipse ad extremam usque anxietatem et *ineptas* cavillationes descendendum atque his ingenia concidi et comminui credo. Sed nihil ex grammatice nocuerit nisi quod supervacuum est. An ideo minor est M.Tullius orator quod idem artis huius diligentissimus fuit et in filio, ut epistulis apparet, recte loquendi asper quoque exactor? Aut vim *C. Caesaris* fregerunt editi *de analogia libri*? Aut ideo minus *Messala* nitidus quia quosdam totos libellos non verbis modo *singulis* sed etiam *litteris* dedit? Non obstant hae disciplinae per illas euntibus, sed circa illas haerentibus» (dove oltre ad apparire la stessa tematica affrontata dal Valla, fin dentro agli esempi riferiti, anche l'*incipit* è affine a quello del II Proemio ricordato *supra* alla n. 53); e GELL. *Praef.* 13-19, ove l'autore giustifica in modo analogo la proprie «minutae […] admonitiones et pauxillulae» (per i riferimenti a passi specifici delle *Noctes Atticae*, cfr. *supra* nn. 31-32). Quanto a Macrobio il Valla fa qui riferimento a *Sat.* I *Praef.* 2-3. Dalla carrellata dei classici sono ovviamente esclusi gli autori medievali, elencati al § 4 secondo una sequenza analoga a quella presente anche nella lettera al Serra (VALLE *Epistole*, pp. 198-201: nelle note ivi, l'identificazione dei personaggi e i rinvii ad altri elenchi simili). L'accusa a questi *indocti* di «magna mercede doce*re* nihil scire, aut stultiorem redde*re* discipulum quam acceperunt» è modellata su CIC. *Phil.* II 43 (ripreso in HIER. *Epist.* LVII 12) e da CIC. *De or.* II 76.

niti libri antichi scomparsi «temporum culpa» (§ 6). E poi aggiunge, sotto forma di *praeteritio*, il breve paragrafo 7:

> Neque vero aliquis hoc loco expectet ut dicam non esse contumeliosum prioribus, si quid ad illorum inventa posteriores adiiciant; nulli unquam ab antiquis ad eundem cursum conficiendum viam fuisse praeclusam; nihil usquequaque perfectum; non omnia posse omnes; non id, quod Priscianus ait, artis grammatice vetustissimos quosque auctores maxime errasse, recentissimos vero et ingenio et diligentia longe prestitisse,

che è nella sostanza un *collage* di passi già noti (a parte Virgilio) relativi al progresso della ricerca:

> Quod si prioribus *adicere* fas non est, quo modo sperare possumus illum oratorem perfectum? cum in iis quos maximos adhuc novimus nemo sit *inventum* in quo nihil aut *desideretur* aut *reprehendatur* [Quint. *Inst. or.* X 2, 9].
>
> Non ibo per priorum vestigia? Ego vero utar via vetere, sed si propiorem planioremque invenero, hanc muniam. […] Patet omnibus veritas; nondum occupata est; multum ex illa etiam futuris relictum est [Sen. *Epist.* 33, 11]
>
> *Nihil* est enim simul et inventum et *perfectum* [Cic. *Brutus* 71]. Neque id statim legenti persuasum sit, omnia quae summi auctores dixerint *utique esse perfecta* [Quint. *Inst. or.* X 1, 24]
>
> Haec Damon. Vos, quae responderit Alphesiboeus, / Dicite, Pierides: *non omnia possumus omnes* [Verg. *Ecl.* VIII 62-63]
>
> Vetustissima aetas maxime in grammatica arte arguitur peccasse; cuius auctores, quanto sunt iuniores, tanto perspicaciores et ingeniis floruisse et diligentia valuisse omnium iudicio confirmatur eruditissimorum [Prisc., *ad Iulianum ep.* 1, *Gramm*. II 1].[55]

[55] L'ultima parte del II Proemio (§§ 8-13) presenta la *necessitas* storica che ha 'costretto' il Valla a comporre le *Elegantie*: l'incitamento dei maestri Aurispa e Bruni, da una parte, e l'appropriazione indebita da parte di Antonio da Rho di talune *elegantie* (i futuri capitoli I 17 e I 14) diffuse tramite gli *auditores* delle lezioni del Valla a Pavia. Per queste vicende cfr. Valle *Epistole*, pp. 225-26, 240 (n° 18) e L. Valle *Raudensiane note*, ed. G.M. Corrias, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007 (Edizione Nazionale delle

Exempla auctorum e *ratio* sono dunque due cardini della concezione progressiva del Valla. Non va dimenticato però un terzo punto di forza: l'*utilitas.* Già il semplice riferimento a Quintiliano pone il Valla in un contesto pedagogico, orientando la sua attività correttoria in una prospettiva educativa e pertanto utile. Alcuni passaggi della lettera al Serra e, ancor più, del VI Proemio alle *Elegantie* confermano e ulteriormente motivano, anche sulla scorta delle fonti, gli utili vantaggi della critica e del progresso.

> Atqui hos aliquando [=Prisciano e i grammatici antichi] reprehendo. Hoc quanquam perraro facio, tamen quis ita iniquus rerum estimator est qui hoc mihi vitio dandum potius quam laudi putet, siquem ostendo ab usu illorum principum, quos recensui [gli *auctores* classici], discrepare, ut non tam hos corripiam quam illos defendam merearque hanc, nisi fallor, laudem, ut superiores honorasse, posteriores videar docuisse?[56] Aut respondeant mihi

opere di Lorenzo Valla. IV. Opere linguistiche, 3), pp. 41-46. Il tentativo di 'furto' e la conseguente accellerazione della pubblicazione furono certamente reali, poiché attestati anche da altre prove, ma la narrazione riecheggia una fonte letteraria che rappresenta una situazione analoga, QUINT. *Inst. or.* I Proem. 7: «[…] ad summam eius operis perducere *festinabimus*, atque eo magis quod duo iam sub nomine meo libri ferebantur artis rhetoricae neque editi a me neque in hoc comparati. Namque alterum sermonem per biduum habitum *pueri quibus id praestabatur* exceperant, alterum pluribus sane diebus, quantum notando consequi potuerant, interceptum boni iuvenes sed nimium amantes mei temerario editione honore *vulgaverant*».

[56] Si noti l'atteggiamento di parità con cui il Valla si pone nei confronti di Prisciano: egli anzi dichiara di aver raggiunto una conoscenza degli usi del latino classico più vasta e più agguerrita dei grammatici classici. E la posizione non è certo isolata. In un luogo dell'*Antidotum in Facium* è espressa con ancora maggiore chiarezza: «*ut* enim *tu* (=Prisciano) de lingua latina optime meritus es», dice il Valla rivolgendosi direttamente a Prisciano, «*sic ego* […] pro mea virili mereri studebo» (VALLE *Antidotum in Facium*, p. 31, e commento relativo alle pp. LV-LVIII), e cosi pure nell'*Antidotum primum in Pogium*: «[…] ego *argutius profundiusque* in usu auctorum animadverterim quam isti [=Prisciano, Servio Donato] fecerunt, sicut et ipsi multa prudentius quam superiores fecerant; nam alioquin post illos non scripsissent» (VALLA, *Antidotum primum*, p. 116; qui e sopra, corsivo mio). Il Valla si pone dunque sullo stesso piano dei grandi grammatici antichi, in una linea di assoluta continuità rispetto a loro, ma anche di legittima competizione. Come costoro hanno laboriosamente ricavato dagli *auctores* le indicazioni normative del latino e sulla base degli autori hanno

> isti: supprimendane mihi illa bona que inveneram fuerunt, ne scriptores grammatice *reprehenderem*, an *in communem utilitatem proferenda*?[57]

E ancora

> Quare cum intelligerem necessario mihi de elegantia lingue latine componendum, quod viderem corrupta pleraque et depravata, qui tandem fieri potuit ut non *reprehenderem* eos qui pravitatis fuerant duces, *si seculo nostro, si posterioribus consulere volebam*?[58]

L'attività di critica è dunque fatta per il bene comune, della generazione presente e futura. Anzi è addirittura più utile di ogni attività creativa.

È questo il messaggio del VI Proemio. Tutto centrato sull'*exemplum* di Servio Sulpicio Rufo e dei suoi *Reprehensa Scaevolae capita* (o *Notata Mucii*), cioè della raccolta di osservazioni critiche nei confronti dell'opera del maggiore dei giuristi repubblicani, Quinto Mucio Scevola,[59] la prefazione ripropone, in chiusura delle *Elegantie*, la que-

potuto garantire autorevolezza ai propri precetti (nel medesimo contesto dell'*Antidotum in Facium*, p. 30: «[…] cum sciamus Priscianum ceterosque grammaticos et prope omnes artifices ab aliis petere preceptorum suorum, non ipsos habere, auctoritatem, […] ideoque que tradunt ea omnia superiorum testimoniis confirmare»), allo stesso modo il Valla, ugualmente all'interno del 'sistema' della latinità, e con lo stesso metodo di scavo dentro la stessa tradizione vivisezionata dai grammatici tardo-antichi, potrà continuarne la strada, 'trovando', o, meglio, facendo riemergere, dopo la confusione e la degenerazione medievali, anche regole *nuove*, attraverso una più acuta 'lettura' dell'*usus* classico. Per questa visione del latino come un *continuum*, che solo ne giustifica anche una continua e sempre più approfondita precisazione, cfr. Regoliosi, *Nel cantiere del Valla*, *passim*; Ead., *Le 'Elegantie' del Valla come 'grammatica' antinormativa*, «Studi di grammatica italiana», 19 (2000), pp. 315-336; Ead. *Tradizioni grammaticali e linguistiche nell'Umanesimo*, in *Tradizioni grammaticali e linguistiche nell'Umanesimo meridionale. Convegno internazionale di studi, Lecce – Maglie, 26-28 ottobre 2005*, a cura di P. Viti, Lecce, Conte, 2006, pp. 19-29.

[57] Valle *Epistole*, p. 198. Corsivo mio.

[58] Valle *Epistole*, p. 201. Corsivo mio.

[59] Servio Sulpicio assurge a valore esemplare anche nell'*Epistola contra Bartolum*, dove, secondo il metodo della *comparatio*, viene contrapposto come modello di scienza giuridica a colui che ne è appunto l'opposto, Bartolo da Sassoferrato («o noster *non* Sulpici»): cfr. M. Regoliosi, *L'*Epistola contra Bartolum *del Valla*, in *Filologia*

stione che maggiormente tormentava, e avrebbe tormentato, il Valla: la liceità delle correzioni di errori o lacune agli *auctores*. Il sustrato delle fonti è il medesimo dell'epistola al Serra: le affinità dei passi di Quintiliano *supra* presentati (soprattutto *Inst. or.* X 2, 9 e 15) con le parole del VI Proemio emergono immediatamente alla lettura, e sono del resto richiamati allusivamente al § 8 attraverso il cenno agli insegnamenti offerti dagli «optimis quibusque cuiuslibet artis professoribus». Ma qui compare una più forte esaltazione della dignità di colui che opera la *reprehensio* e una maggiore accentuazione della destinazione utile dell'opera correttoria. Se da una parte la figura stessa del famoso giurisperito Servio Sulpicio funge da modello 'glorioso' («laude dignum et gloria», § 2), dall'altra la continua insistenza su termini della sfera dell'utilità, nel pur breve testo – «quod *publice utilitatis* causa susciperet» (§ 2), «opus *utilissimum* et quo nullum dici possit *utilius*» (§ 3), «non minorem […] percipi *fructum*» (§ 4), «afferri […] *pretium* ac dignitatem» (§ 4), «plus *utilitatis* in parte est que superat […]» (§ 4), «[…] sit *beneficium* id offerre quod solet *beneficii* loco postulari» (§ 7), «ex […] emendatione multa in primis *utilitas* pervenit» (§ 7), «quo *prodessem* aliquid» (§ 8) – dà la misura del peso di questa dimensione.

Molte sono le radici di tale prospettiva. Una sta in un passo di Quintiliano non ancora preso in considerazione, anche se affronta argomenti vicini a quelli finora toccati.

> Ipse me paulum in alia quam prius habuerim opinione nunc esse confiteor. Et fortasse tutissimum erat famae modo studenti nihil ex eo mutare quod multis annis non sensissem modo, verum etiam adprobassem. Sed non sustineo esse conscius mihi dissimulati, in eo praesertim opere *quod ad bonorum iuvenum aliquam utilitatem componimus*, in ulla parte iudicii mei. Nam et Hippocratem clarus

umanistica per Gianvito Resta, II, pp. 1501-571: 1556-557 (e note relative). L'elogio del giurista antico è ivi costruito sulle più note fonti ciceroniane che parlano di lui, *Brutus* 150-57 e soprattutto *Phil.* IX. Richiami *passim* a Sulpicio anche nelle postille a Quintiliano: L. VALLA, *Le postille all'«Institutio oratoria» di Quintiliano*, a cura di L. CESARINI MARTINELLI – A. PEROSA, Padova, Antenore, 1996, soprattutto pp. 247, 249. Le notizie sul «liber de notis Scevole» provengono certo dal passo di Gellio qui citato alla n. 32.

> arte medicinae videtur honestissime fecisse quod quosdam errores suos, *ne posteri errarent*, confessus est, et M. Tullius non dubitavit aliquos etiam editos libros aliis postea scriptis ipse damnare, sicut 'Catulum' atque 'Lucullum' et hos ipsos de quibus modo sum locutus artis rhetoricae [=*De inventione*; cfr. Cic. *De or.* I 5]. Etenim supervacuus foret in studiis longior labor si nihil liceret melius invenire praeteritis [*Inst. or.* III 6, 63-65. Corsivo mio].

Il passo è stato postillato dal Valla nel suo codice di Quintiliano, con l'aggiunta di Iust. *Novell.* 22 pr., che sviluppa il medesimo concetto, e con la trascrizione del passo di Ippocrate menzionato, Hippocr. *Epid.* V 27, e di Cels. VIII 4, 3-4, che lo chiosa.[60] Illuminante il commento di Celso:

> A suturis se deceptum esse Hippocrates memorie prodidit, more scilicet *magnorum virorum* et fiduciam magnarum rerum habentium. Nam levia ingenia, quia nihil habent, nihil sibi detrahunt: *magno ingenio*, multaque nihilominus habituro, convenit etiam simplex veri erroris confessio precipueque in eo ministerio, *quod utilitatis causa posteris traditur*, nequi decipiantur eadem ratione qua quis ante deceptus est.

I testi tra loro collegati parlano sempre di correzioni, ma non di correzioni alle opere di altri, bensì alle proprie. Il Valla sembra servirsene comunque, aggregandoli alla serie dei riferimenti relativi alla critica di opinioni passate errate, poiché è proprio da questa linea di discorso che emergono fattori per lui degni di nota: la superiore nobiltà d'animo e grandezza d'ingegno di chi supera l'imbarazzo dell'autodenuncia degli errori commessi per amore della verità, la sollecitudine per l'utilità comune, presente e futura. Chi coraggiosamente si pone ad individuare ed emendare «errores maximorum virorum» è dunque paragonato per dignità intellettuale a chi esercita l'autocorrezione, e la sua opera è ispirata ad analoga pubblica utilità.

Resta da capire però da dove il Valla abbia tratto la convinzione che l'attività dell'emendare sia superiore in pregio ed utilità a quella del comporre. Una complessa immagine legata al mondo della natura

[60] Valla, *Le postille all'«Institutio oratoria»*, p. 79. Corsivo mio.

introduce il discorso al § 4:[61] colui che «expurgat» i metalli preziosi dalle scorie fa un'operazione di valore non certo inferiore a chi i metalli li estrae dalla terra, e così chi monda il grano rispetto a chi lo miete, chi vaglia pinoli, mandorle e noci rispetto a chi li raccoglie, e anzi, la parte del metallo uscita dalla ripulitura ha valore e utilità superiori rispetto al pezzo intero originario, impuro («pretii […] et dignitatis *accrescit* […] *plus* utilitatis in parte est que superat quam que fuerat in solido»). E dall'immagine, per analogia, il Valla deduce un'importante applicazione: «Ita *eum qui emendat* […] *non inferiorem* existimare debemus *quam* ipsum illum *inventorem*, nec minorem ab illo quam ab hoc percipi fructum» (§ 4). Infatti si tratta di lavoro molto arduo, di cui solo gli uomini veramente dotti possono essere capaci – di conseguenza è il lavoro più utile che ci sia: «Nam precepta aliqua doctrine tradere, cuilibet mediocribus saltem litteris imbuto promptum est. Errores maximorum virorum deprehendere, id vero cum *doctissimi* hominis est, tum *opus utilissimum* et quo *nullum* dici possit *utilius*» (§ 3).

Certo queste considerazioni discendono direttamente dall'esperienza valliana: posto che tutta la produzione del Valla, con poche eccezioni, è produzione di critica militante, tesa a rivedere in modo critico e polemico gli errori del passato, presentando Servio Suplicio e la lode e la gloria e l'onore e l'utilità delle sue *Note Scevole* (§ 2) il Valla presenta di fatto se stesso, la grande e laboriosa fatica, la straordinaria dottrina che ha richiesto e sempre richiede rileggere il passato con occhi critici, individuare gli errori e le lacune, correggere e completare: cosicché il giurista latino si configura come un ulteriore *alter ego*, dopo il Camillo del I Proemio, dell'umanista quattrocentesco.

Se tutto questo è vero, è però anche vero che il Valla deve aver trovato nella tradizione un sostegno ideologico alla sua convinzione.

Una prima 'tessera' è presentata dal Valla stesso. A conferma della straordinario beneficio procurato da Servio Sulpicio con la ripulitura

[61] L'uso di metafore, spesso molto originali, tratte dalla realtà naturale e dal mondo del lavoro artigianale o della campagna, è comune in Valla: basti rinviare alle immagini ideate nel I Proemio alle *Elegantie* per descrivere il rapporto tra le lingue autoctone e il latino (REGOLIOSI, *Nel cantiere del Valla*, p. 121) o a quelle che nelle due *Praefationes* alla *Collatio* rappresentano l'umile lavoro del filologo-interprete (VALLA, *Collatio*, 6 e 7-8). Ma l'elenco potrebbe continuare.

«ab omni scoria ac fece» dei trattati giuridici di Scevola, cosicché i «concives sui» non potessero più «per eius scripta falli», viene addotta una citazione dall'epistolario di «Plinius iunior»: «Ita enim magis credam cetera tibi placere, si quedam displicuisse cognovero» (§ 6). Si tratta dell'epistola III 13 indirizzata all'amico Voconio Romano, insieme con l'invio in visione del *Panegirico di Traiano*,[62] che appunto si chiude (§ 5) con «annota quae putaveris corrigenda», con quel che segue. La correzione, dunque, rende ancora più preziosa l'approvazione, perché la rende più credibile.

Ma più significativo, come sempre, è l'apporto di Quintiliano. Già la tematica stessa dell'*aemulatio*, così fortemente presente nel retore antico, presupponeva implicitamente un'idea di superiorità di chi, con sapienza e cultura, aggiunge e muta e integra, rispetto a chi ripete in modo inerte e statico.[63] Una frase in questo contesto, finora non menzionata, specifica l'idea con ancor maggior chiarezza. Appena dopo il passo *supra* citato « Sed etiam qui summa non adpetent, contendere potius quam sequi debent» (*Inst. or.* X 2, 9), Quintiliano continua, specificando (*Inst. or.* X 2, 10):

> Nam qui hoc agit, *ut prior sit*, forsitan, etiam si non transierit, aequabit. *Eum vero nemo potest aequare cuius vestigiis sibi utique*

[62] Senza voler insistere troppo su questo aspetto, si noterà comunque che esiste anche nel caso presente un certo parallelismo 'strutturale' tra un'epistola pliniana e un passo valliano, il § 3 del VI Proemio alle *Elegantie*, poiché pure Plinio distingue tra un ambito a cui possono arrivare «etiam barbari» (il Valla parla di «cuilibet saltem litteris imbuto»), e un ambito accessibile solo «eruditis» (il Valla parla di «doctissimi hominis»); ma il parallelo è appunto solo strutturale, dal momento che i due ambiti a cui si applica la distinzione pliniana sono molto diversi da quelli del Valla, e cioè *invenire* e *enuntiare*, anche dei barbari, rispetto a «disponere apte, figurare varie», solo degli intellettuali colti.

[63] Non andrà forse sottovalutato, a questo proposito, neanche l'aspetto retorico. Il VI Proemio di fatto è una *laus* («laude dignum et gloria» § 2) di Servio Sulpicio e quindi risponde alle norme del genere epidittico, tra le quali Quintiliano raccomanda di sottolineare la dimensione primatistica e lo slancio generoso del personaggio lodato: «[…] dum sciamus gratiora esse audientibus quae solus quis aut *primus* aut certe cum paucis fecisse dicetur, si quid praetera supra spem aut expectationem, praecipue quod *aliena* potius *causa* quam sua» (*Inst. or.* III 7, 16).

> *insitendum putat*: necesse enim semper sit posterior qui sequitur. Adde quod plerumque facilius est *plus* facere quam idem: tantam enim difficultatem habet similitudo ut ne ipsa quidem natura in hoc ita evaluerit, ut non res quae simillimae quaeque pares maxime videantur utique discrimine aliquo discernantur.

Il brano dovette colpire il Valla perché ne allude nel Proemio alla traduzione della *Pro Ctesiphonte* di Demostene, in cui, ugualmente, forte è la tensione emulativa, in questo caso nei confronti della lingua greca e dell'autore da volgere in latino:

> […] et prope cum ipso auctore *certandum*. Nam *cum medium tenere nequeas, ut nec melius illo nec peius dicas*, nimirum, si fieri potest, *melius* dicendum est, eo quidem libentius quod plus honoris greco auctori habes si *superasse* illum, quam si ab eo superatus esse videare, quemadmodum in amicitia dicitur "is de altero optime meretur qui *superat*".[64]

La impossibilità di una ripresa del tutto paritetica comporta dunque necessariamente, nell'imitazione, la competizione e il superamento. Ma siamo ancora in considerazioni di tipo generico. Un altro capitoletto del X libro dell'*Institutio* sembra essere più vicino alle posizioni del VI Proemio. A X 4, 1 Quintiliano introduce i suggerimenti relativi all'*emendatio*, al lavoro di lenta ripulitura a cui ogni autore deve sottoporre la sua opera prima di diffonderla in modo definitivo.

> Sequitur emendatio, pars studiorum *longe utilissima*: neque enim sine causa creditum est stilum non minus agere cum *delet*. Huius autem operis est *adicere detrahere mutare*.

[64] F. Lo Monaco, *Per la traduzione valliana della «Pro Ctesiphonte» di Demostene*, in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, pp. 141-64: 163. La fonte qui indicata non era stata individuata. Per una valutazione dell'originale teoria emulativa della traduzione (in cui, nuovamente, fruttificano molti passi quintilianei), cfr. M. Regoliosi, *"Mercatura optimarum artium". La traduzione secondo Lorenzo Valla*, in *Les traducteurs au travail, leurs manuscrits et leurs méthodes. Actes du Colloque international organisé par le "Ettore Majorana Centre for Scientific Studies", Erice 30 settembre-6 ottobre 1999*, a cura di J. Hamesse, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 449-70.

Qui la posizione è netta: il lavoro scientifico di gran lunga più utile è quello della correzione, che consiste nell'aggiungere ciò che manca, eliminare quanto c'è di inutile, mutare quanto è errato. E quindi non meno importante è cancellare che scrivere.

Certo non si tratta dell'*emendatio* di errori altrui: ma nel Valla è normale lo slittamento di senso, nel riuso dei testi. Anche nel caso della teoria della traduzione ho potuto notare come il Valla tragga spunto, per lanciare la propria idea di *certamen* tra il traduttore e l'autore tradotto, da passi di Quintiliano che parlano di gara emulativa, ma di una gara all'interno del sistema latino, in particolare nel campo della *paraphasis*, ossia di quegli esercizi di rielaborazione di scritti latini altrui nei quali ciascuno affina il proprio stile cercando di superare gli esiti stilistici dell'opera riscritta («neque ego paraphrasim esse interpretationem tantum volo, sed circa eosdem sensus *certamen atque aemulationem*»: *Inst. or.* X 5, 5).[65]

La chiusa del VI Proemio alle *Elegantie* (§ 8) è conseguente a tutto il ragionamento, e nel contempo è anche la sintesi del programma culturale del Valla, efficacemente attuato nelle *Elegantie* stesse:

> Huiusmodi igitur ego et exemplis [=Servio Sulpicio] et rationibus [=gli insegnamenti dei *professores* e quindi di Quintiliano] adductus, faciendum mihi putavi ut unum librum hunc de notis scriptorum componerem, non quo illos carperem […], sed quo *prodessem* aliquid linguam latinam discere volentibus *non modo ex nostris preceptis*, sed *ex aliorum quoque erratis*, ubi et de nostro nonnihil ad rei testificationem *admiscebimus*.

Il fiero itinerario di verifica ed emendamento del passato implica un'alta e utilissima missione pedagogica: l'individuazione degli *aliorum errata*,

[65] Cfr. Regoliosi, *"Mercatura optimarum artium"*, pp. 460-61. Rubriche autografe sottolineano l'interesse e l'apprezzamento del Valla per il capitolo X 4 sull'*emendatio* nel suo codice di Quintiliano Par. lat. 7723: *De laude emendationis*; *Quomodo emendandum*: J. Fernández López, *Retórica, humanismo y filología: Quintiliano y Lorenzo Valla*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999 (Colección Quintiliano, 4), p. 462. Per il valore delle rubriche valliane come «guida per la lettura» cfr. Valla, *Le postille all'«Institutio oratoria»*, p. XXXII (che però non pubblica tali rubriche).

accompagnata in positivo dal corredo di testimonianze introdotte «ad rei testificationem», per spiegare e comprovare ogni questione, contribuirà a distogliere dall'errore le generazioni presenti e future, e ad avviarle in modo sicuro sulla strada della conoscenza della *lingua latina.*[66]

Manca però, in questa indagine intorno al progetto culturale del Valla, ancora un tassello importante, anzi, in un certo senso, il più importante, perché fondativo. Un'idea di vita come lotta, in cui le idee maturano solo per opposizione e l'espressione si nutre di formule belliche,[67] trova la sua giustificazione negli esempi e nella teoresi dei grandi e il suo scopo nell'utilità. Ma trova il suo fondamento ultimo nella vocazione alla libertà. Approdiamo dunque al I Proemio della *Dialectica* e al suo tema centrale: la libertà della verità. Nelle sue varie redazioni, il Proemio introduttivo alla *Dialectica* contiene un attacco a tutto campo ad Aristotele e soprattutto agli aristotelici, di grande interesse nei contenuti – sui quali qui non mi soffermo – ma specialmente nell'assunto di base. I *peripatetici*, contravvenendo all'atteggiamento generale di tutte le scuole filosofiche, a partire da quella pitagorica – che hanno mantenuto indipendenza di pensiero e anzi si sono superate a vicenda e

[66] Un diverso argomento compare nell'ultimo paragrafo 9, non interessante in questo contesto, ma significativo per altro verso: il Valla accenna alla distribuzione della materia delle *Elegantie* nei diversi libri, notificando come abbia assegnato ad ogni libro «suam […] materiam» e nel contempo vantando l'allettante «varietas» dei capitoli. È una chiave di lettura importante, poiché, se sufficientemente chiara è la ripartizione generale degli argomenti libro per libro, del tutto oscuro, a tutt'oggi, è il criterio di scelta degli argomenti specifici dei singoli capitoli e ancor di più il loro ordine: quanto all'ordine un criterio sarà stato allora proprio quello qui segnalato, l'alternanza di oggetti diversi, per tenere desta l'attenzione del lettore, come del resto farà il Poliziano nei *Miscellanea.* Quanto alla scelta, uno spunto è offerto dalla fine del I e del IV Proemio, ove il Valla avverte di aver puntato soprattutto sui 'casi' inediti: «Hi enim libri nihil fere quod ab aliis auctoribus, iis duntaxat qui extant, traditum est, continebunt» (REGOLIOSI, *Nel cantiere del Valla*, p. 125); «Tractabimus enim de significatione verborum, neque de omnibus vocabulis, sed quasi gustum quendam, et *eorum maxime quae ab aliis tractata non sunt*; nam de omnibus dicere proppe infinitum est» (*Prosatori latini del Quattrocento*, p. 622).

[67] Un certo numero di testimonianze di questa modalità 'combattiva' di discorso sono elencate in VALLE *De professione religiosorum*, p. LXXV n. 1, con bibliografia relativa.

spesso hanno contraddetto Aristotele –,[68] quasi questi fosse un dio[69] lo reputano il saggio per antonomasia («unum Aristotelem pro sopho atque sophotato amplectentes»)[70] e anzi giurano sulla sua parola: «philosophus dixit».[71] Al contrario il Valla rivendica a sé («mihi nullius secte homini»)[72] la libertà degli antichi («libertate ab Aristotele dissentiendi»),[73] anche perché egli non è legato in modo esclusivo ad alcuna scuola di pensiero. La ragione di questa rivendicazione sta nella passione per la verità, superiore ad ogni ossequio e rispetto di persone, pur autorevoli:

> Pudet referre apud quosdam esse morem initiandi discipulos et iureiurando adigendi nunquam se Aristoteli repugnaturos: genus hominum superstitiosum atque vecors et de seipso male meritum, cum *se facultate fraudent indagande veritatis.* […] Quare illis contemptis ac spretis, siqua sunt que in Aristotele *melius* dici potuissent, ea temptabo ipse pro mea virili *melius* dicere: non hominis, quod absit, insimulandi gratia, sed *honorande veritatis*, que (ut inquit Plato [*Rep.* 595c]) potius est honoranda quam vir.[74]

Siamo giunti così, credo, al cuore dell'ideologia valliana. La libera ricerca della verità è, alla fine, il vero motivo ispiratore, la molla, di tutto il programma di riforma critica del Valla. È questo quindi, della verità e della libertà, il messaggio di fondo (del resto presente in modo vibrante anche nella denuncia di falsità della 'Donazione di Costantino')[75] che il Valla affida ai suoi giovani discepoli, agli *iuniores*, in

[68] Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, I, pp. 2-4; II, pp. 361-62. È evidente l'analogia con le pp. 203 e 207-208 dell'epistola al Serra, prima ricordate.

[69] Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, I, p. 6, rr. 28-29; II, p. 363, r. 2.

[70] Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, I, p. 4, rr. 10-11.

[71] Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, II, pp. 361-62.

[72] Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, I, p. 2, r. 17 (lo stesso stilema, come si ricorderà, nell'epistola al Serra, Valle *Epistole*, p. 207, r. 306).

[73] Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, I, p. 2, rr. 17-18.

[74] Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, I, p. 7.

[75] L. Valla, *De falso credita et ementita Constantini donatione*, ed. W. Setz, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1976, pp. 57, 99, 140 (*veritas idest Deus*), 148, 162-67 e comunque *passim.* E non sarà inutile ricordare che al problema della

opposizione al messaggio di altri maestri, i *seniores*, presso i quali vige il modello di un cieco giuramento all'autorità costituita. Un programma culturale e un progetto educativo aperto ai *giovani*, perché aperto alla critica onesta e spassionata, alla libera crescita personale.

Non possiamo non porci la domanda, per concludere, se il programma del Valla fosse condiviso da altri. Nel senso specifico, credo che si possa serenamente riconoscere che, tra i contemporanei, l'atteggiamento di critica radicale manifestato e realizzato dal Valla fu relativamente isolato.[76] È però opportuno, senza entrare nel *mare magnum* delle varie modalità di rapporto con la tradizione, operare almeno alcuni confronti ed alcuni distinguo, che ci aiutano oltretutto a collocare ancora meglio la posizione del Valla.

Si è già osservato che non fu certo solo il Valla a rivendicare, all'interno dell'Umanesimo, spazi di novità nei confronti della tradizione. Basti pensare a Leon Battista Alberti e alla sua ricerca degli interstizi lasciati 'aperti' dagli antichi onde creare generi nuovi – la trattatistica

libertà, in quanto cardine di ogni azione umana, il Valla aveva dedicato il dialogo *De libero arbitrio*: «Perdifficilis mihi et in primis ardua quaestio videtur de libero arbitrio, ex quo pendet omnis rerum humanarum actio, omne ius et iniuria, omne praemium et poena, neque id in hac solum vita, verumetiam in futura, qua quaestione non facile dixerim an ulla sit vel magis scitu necessaria, vel quae minus sciatur» (L. VALLA, *Dialogue sur le libre-arbitre*, ed. J. CHOMARAT, Paris, Vrin, 1983, p. 28).

[76] Naturalmente la questione meriterebbe confronti puntuali e approfonditi. Segnalo comunque che una posizione affine a quella del Valla (anche nella visione della cultura antica in senso dialettico e progressivo) sembra manifestare Ambrogio Traversari, proprio in una breve lettera al Valla del 1433, con cui ringrazia dell'invio del *De vero bono* e esprime alcune valutazioni in merito. Nel prendere atto del fatto che *usquam* la *opinio* del Valla «a sententiis veterum discrepat», proclama: «quis tam severus est arbiter, quin facile et libenter ignoscat, cum liceat cuique pro captu suo disserere atque sentire *videamusque hanc licentiam veteres quoque vindicasse sibi, ut contra vel maiores vel equales etiam suos dissererent fueritque liberum semper cuique et tueri et constanter asserere opiniones suas?* Non itaque improbo si quid contra philosophorum sentiamus inventa, si modo nostra probabilibus verisque rationibus muniamus». Cito da R. SABBADINI, *Cronologia documentata della vita del Panormita e del Valla*, in L. BAROZZI – R. SABBADINI, *Studi sul Panormita e sul Valla*, Firenze, Le Monnier, 1891, pp. 64-65 (corsivo mio); cfr., per la contestualizzazione della lettera, VALLE *Epistole*, pp. 125-26.

sulla pittura, lo stile comico-umoristico – o alla sua tecnica costruttiva da 'mosaicista', che selezionando dal 'monumento' del passato specifici 'frammenti' secondo un preciso progetto e quindi disponendoli secondo un 'disegno' personale, mira a salvaguare imitazione e creatività.[77]. Ben diverso è però il concetto di *novità* del Valla. Nessuna traccia si trova, all'interno dei suoi scritti, di una ricerca di generi nuovi e nemmeno di una riflessione sul metodo di costruzione dei testi attraverso l'*imitatio*: anche se egli nei fatti utilizza, come tutti gli umanisti, la tecnica intertestuale, assumendo, selezionando, riadattando, risemantizzando, le opere degli antichi (ne abbiamo visto esempi palmari anche qui), non pare preoccuparsi di teorizzarla. Il fatto è che ben distinti erano, tra Alberti e Valla, gli sbocchi della via progressiva che pure entrambi percorrevano. Per Alberti *novità* significa soprattutto *nuova* produzione *letteraria*: ogni riscoperta di autori o di generi letterari dimenticati nel Medio Evo si trasforma in nuova scrittura, cosicché le 'commedie nuove' di Plauto stimolano la stesura della *Philodoxeos fabula*, Luciano e lo Pseudo-Ippocrate aprono la strada alle *Intercenales* e al *Momus*, Esopo costituisce il modello degli *Apologi*, l'elegia latina si riproduce negli *amatoria* in poesia e in prosa, in latino e in volgare, e così via.[78] Per il Valla filologo e filosofo 'novità' significa invece pro-

[77] Per il primo aspetto cfr. i proemi al *De commodis litterarum atque incommodis*, al *De pictura* volgare, al *Momus*; per il secondo cfr. Cardini, *Mosaici*.

[78] Cfr. per queste opere, rispettivamente, L.B. Alberti, *Philodoxeos fabula*, ed. L. Cesarini Martinelli, «Rinascimento», s. II, 17, 1977, pp. 111-234 – R. Cardini, *Alberti o della nascita dell'umorismo moderno*, «Schede umanistiche», n. s., 1 (1993), pp. 31-85 e Id., *Paralipomeni all'Alberti umorista*, «Moderni e Antichi», 1 (2003), pp. 73-86 – R. Cardini, *"Cui dono poma centum?"*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, catalogo della mostra Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006, a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini e M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp.127-32 – R. Cardini, *Lo scaffale elegiaco dell'Alberti. Properzio e la "rifondazione" albertiana dell'elegia*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca*, pp. 175-81 e Id., *La rifondazione albertiana dell'elegia. Smontaggio della* Deifira, in *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani. Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti. Arezzo, 23-24-25 settembre 2004*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007 (Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti, Strumenti, 4), I, pp. 305-56.

gresso del *pensiero*, e quindi un'ampia e continua trattatistica di critica, lotta, polemica, contestazione sul piano *ideologico*, superamento delle idee passate e apertura ad idee moderne.

E qui si apre il secondo terreno di confronto. Oltre al termine/concetto di *novità* anche i termini *moderni / antichi* vanno sottoposti a verifica, per evitare confusioni. 'Moderna' è la posizione del Valla, ma non 'moderni' sono i suoi riferimenti. Pochi anni dopo il Valla, da parte di pensatori illustri, quali Benedetto Accolti, Giovanni Pico della Mirandola, Paolo Cortesi, si sarebbe aperta una vera 'apologia dei moderni', che, sotto forme diverse, avrebbe comunque rivendicato il valore della storia e della cultura, specialmente filosofica, dei *moderni*, intendendo con questa espressione i pensatori dei secoli medievali, contro gli eccessi di polarizzazione verso gli *antichi*, cioè i classici, solo concedendo a quelli una superiorità retorico-linguistica, e pertanto rivestendo parole e concetti medievali con puro stile classicheggiante.[79] Nulla di più distante dal Valla. Come ho accennato anche nel corso di questo saggio (in fine alla nota 54), e come è comunque universalmente noto, per il Valla il Medioevo è solo una zona oscura da cancellare, degna del più sovrano disprezzo e di una critica indiscriminata, dal momento che il distacco dalla classicità non può segnare altro che il regresso nella barbarie da un punto di vista linguistico, logico, filosofico.[80] La sua linea di progresso implica dunque un 'buco nero' da colmare, per poter nuovamente progredire: e pertanto la vera modernità consiste comunque sempre in un *ritorno* all'antico, critico, certo, innovativo, libero da ogni incondizionato rispetto dell'autorità, ma senza cedimenti ai recenti moderni. E questa opzione radicale incide anche sul lessico. Il termine *recentes* è usato dal Valla sempre in senso dispre-

[79] Cfr. R. CARDINI, *'Antichi e moderni' in Paolo Cortesi*, «La Rassegna della letteratura italiana», s. VIII, 3, 1991, pp. 18-28; ID., *Benedetto Accolti*, in *I Cancellieri aretini della Repubblica di Firenze*, catalogo della Mostra presso il Palazzo Comunale di Arezzo, 12 dicembre 2003-20 gennaio 2004, a cura di R. CARDINI – P. VITI, Firenze, Polistampa, 2003, pp. 125-36.

[80] Ho discusso più di una volta questo atteggiamento: cfr. almeno *passim* REGOLIOSI, *Nel cantiere del Valla*; EAD., *L'"Epistola contra Bartolum"*; EAD., *Le 'Elegantie' del Valla come 'grammatica' antinormativa*.

giativo, sia parlando dei vitandi filosofi o teologi medievali,[81] sia degli altrettanto vitandi grammatici medievali;[82] *veteres*, invece, è attributo di grandissimo rispetto, sia che qualifichi gli *auctores* classici,[83] sia che indichi i Padri della Chiesa nei confronti dei teologi della scolastica.[84]

Diversa, e capovolta rispetto a questa, è la terminologia usata dal Valla per indicare e discriminare ciò che egli intende in positivo per 'nuovo'. I suoi referenti sono gli *iuniores* (e *posteriores*/*posteri*), i suoi antagonisti i *seniores*. Alla luce di quanto detto fino a qui, tale contrapposizione acquista il suo senso pieno. I *seniores* sono solo la brutta imitazione dei *veteres*, quegli intellettuali appena più anziani o contemporanei del Valla, ma comunque 'vecchi' di spirito (il Panormita e Bartolomeo Facio, Antonio da Rho, Poggio Bracciolini e simili) che si mostrano incapaci di capire e condividere un atteggiamento di libertà nei confronti degli antichi; gli *iuniores* invece sono quei *Quirites* «romane lingue cultores» che il Valla chiama a raccolta intorno a sé (giovane tra i giovani) nel I Proemio alle *Elegantie*, i pochi e selezionato amici, Pier Candido Decembrio, Giovanni Aurispa, soprattutto Giovanni Tortelli (anche più vecchi di lui di età, ma 'giovani' di spirito),[85] e i veri giovani, «in iuvenili etate positi»,[86] gli scolari, reali e ideali, presenti e futuri, i soli in grado, perché vergini da preconcetti e pastoie di

[81] Cfr. Valle *Repastinatio dialectice et philosophie*, I, p. 7; Valle *Encomion*, pp. 95-97, dove il Valla non pare seguire la distinzione interna alle scuole filosofiche tra *via antiqua* (i maestri del sec. XIII e chi come loro aveva basato la filosofia e la teologia sullo studio di Aristotele) e *via moderna* (i maestri del sec. XIV e dei loro seguaci, che avevano abbandonato progressivamente l'uso di Aristotele in teologia e in metafisica), utilizzando indistintamente l'attributo di *recentes* anche per i teologi del XIII secolo, Alberto Magno, Egidio Romano, Alessandro di Hales, Bonaventura, Giovanni Duns Scoto (p. 97).

[82] Un esempio tra gli infiniti: «Quidam grammaticorum *recentium*, idest imperitorum […]» in *Elegantie* I 4.

[83] Tra i moltissimi esempi possibili, un paio tratti dai testi qui esaminati: «[…] illi quos nominavi [=gli autori classici di tutte le discipline], quibus addo Priscianum, Donatum, Servium ceterosque *veteres* […]» (lettera al Serra: Valle *Epistole*, pp. 198-99); «*veteres* illos, perfectos sane et consummatos […]» (Proemio II alle *Elegantie*, § 2)

[84] Valle *Encomion*, pp. 95-96.

[85] Per i rapporti con ciascuno di questi personaggi bastino i rinvii nell'epistolario.

[86] Per questa precisazione terminologica cfr. *supra* n. 18.

ogni tipo, di condividere la sua battaglia per un restauro critico della classicità. Come tutti i grandi di ogni tempo e luogo, anche il Valla affida il suo messaggio 'rivoluzionario' alle giovani generazioni, poiché in esse è la speranza del futuro.

Appendice

<LAURENTII VALLE IN SECUNDUM LIBRUM ELEGANTIARUM PROEMIUM>

(**1**) Hactenus de nomine verboque et ex his duobus composito participio; nunc de aliis partibus orationis, quid singule proprietatis habeant, disseramus, postea de earum disputaturi complexu. (**2**) De quo priusquam ego dicam, non puto mihi dissimulandum non defore qui meos hos commentarios antequam legant sumantve in manus putent respuendos, tanquam aut ea que haudquaquam vetustas statuisset digna memoratu continentes; aut vetustatem ipsam partim negligentie, partim imperitie condemnantes, quod preterisset que essent in primis (ut ego sentio) digna que litteris mandarentur; aut potius utrunque facientes, quod et inepta quedam minimeque memoratu digna praecipiam, et veteres illos, perfectos sane et consummatos, existimem minus commode precepisse.

(**3**) Ego vero, ut ad illud primum respondeam, non video cur hanc, de qua loquor, materiam se indignam existimasset aut C. Cesar, qui de analogia, aut Messala, qui etiam de singulis litteris volumina conscripsit, aut Varro, qui de ethymologia minutissimas tractavit questiones, aut Marcellus Pompeiusque lingue latine indagatores, aut Aulus Gellius publicus pene litterarum censor, qui ut magnum quiddam annotasse se, praeter caeteros, apud Ciceronem existimat *explicaverunt* pro *explicuerunt*, et *esse in hostium potestatem*, pro *potestate*, que ipse indigna ducerem opere meo, aut Macrobius, Gellii emulus, qui omnes libros videtur excussisse ut aliquid in lingua latina quod auribus hominum dignum esset, pro sua virili parte, conferret in medium; (**4**) aut tres illi tanquam triunviri, de quorum principatu inter eruditos queritur, Donatus, Servius, Priscianus, quibus ego tantum tribuo, ut post eos quicunque aliquid de Latinitate scripserunt balbutire videantur; quorum primus est Isidorus, indoctorum arrogantissimus, qui cum nihil sciat omnia praecipit. Post hunc Papias aliique indoctiores, Ebrardus, Hugutio, *Catholicon*, Aymo, et ceteri

indigni qui nominentur, magna mercede docentes nihil scire, aut stultiorem reddentes discipulum quam acceperunt.

(**5**) Multos transeo, cum indoctos, quos numero comprehendere non licet, tum doctos, inter quos sunt Pedianus et Victorinus, quorum alter ad orationes, alter ad rhetoricos Marci Tullii commentaria composuit; sed prior ut etate, ita doctrina longe antecedit. Postremo non video cur aliquis, de grammatica ac lingua latina componens, hec suo officio minora existimet, quibus nihil sane est in grammatica et Latinitate prestantius, ut proximus liber potuit esse documento.

(**6**) Quod cum ita sit, dicamne eos aut imperitia hec omisisse aut negligentia? Minime vero. Sed C. Cesaris ac Messale libri interciderunt, temporum culpa; Varronis vero de lingua latina dimidiati reperiuntur, in quibus fortasse ea, que precipio, continebantur. Ceteri autem fieri potest ut que a superioribus tractata novissent, sibi non attigenda existimarent. Denique multi scriptores ad nostram usque memoriam non pervenerunt.

(**7**) Neque vero aliquis hoc loco expectet ut dicam non esse contumeliosum prioribus, si quid ad illorum inventa posteriores adiiciant; nulli unquam ab antiquis ad eundem cursum conficiendum viam fuisse praeclusam; nihil usquequaque perfectum; non omnia posse omnes; non id, quod Priscianus ait, artis grammatice vetustissimos quosque auctores maxime errasse, recentissimos vero et ingenio et diligentia longe prestitisse.

(**8**) Id dicam, quod vere possum dicere, me non tam mea voluntate, que ardentissima erat, ad hoc opus descendisse, quam prudentissimorum atque amantissimorum consilio, cum aliorum, tum precipue Aurispe et Leonardi Aretini, quorum alter grece legendo, alter latine scribendo ingenium excitavit meum, ille preceptoris (uni enim mihi legebat), hic emendatoris, uterque parentis apud me locum obtinens. (**9**) Ad quos cum separatim de proposito animi mei rettulissem degustationemque quandam operis demonstrassem, uterque pro se ut pergerem hortatus est et ut se auctore ederem iussit; ut iam integrum mihi non esset illorum auctoritati repugnare, si repugnare voluissem; sed currentem, ut dicitur, incitarunt. O viros omni laude dignissimos! O de litteris ac de litteratis optime meritos! Non veremini ne alii eo quo pervenistis, licet perquam arduum est, perveniant, sed hortamini, incenditis et quasi de alto manum scandenti porrigitis. Quare querentibus atque mirantibus audaciam meam ita responsum velim, me summis viris suadentibus hoc opus et condidisse et edidisse.

(**10**) Quanquam, quod ad cupiditatem meam attinet, que tandem secordia atque ignavia mea extitisset, si commisissem ut alius hanc laudem mihi qualencunque preriperet? Sunt enim qui nonnulla horum que a me pre-

cipiuntur, vel de me vel de auditoribus meis audita (nunquam enim ista suppressi) in opera sua rettulerint festinentque edere, ut ipsi priores invenisse videantur. Sed res ipsa deprehendet cuius domini vere sit hec possessio. (**11**) Quorum unius libellos quosdam pro amicitia cum legendos, eo presente, coepissem, deprehendi quedam mea et que me amisisse nesciebam furto mihi sublata cognovi. Parco illius nomini. Erat autem locus de *per* et *quam* in compositione, de qua re proximo libro disputavi, et de *quisque* cum adiungitur superlativo: negligenter ille quidem et inscite tractatus, ut scires aliunde decerptum, non ex se prolatum, et auditum, non excogitatum esse. Conturbatus tamen sum, et inquam homini: «Hanc ego elegantiam cognosco et mancipium meum assero teque plagiaria lege convenire possum». At ille, erubescens, ioco tamen atque urbanitate elusit, quod diceret uti rebus amicorum licere ut suis. «At istud, inquam, abuti est, non uti. Nihil enim mihi reliqui fit ubi tu huius rei, in qua ipse laboravi, palmam semel occupaveris». (**12**) Tum ille etiam urbanius, quod malus parens essem, qui filios quos genuissem et educassem e contubernio eiicerem; ipse tum misericordia, tum amicitia nostra ad se domum suam colligeret atque educaret pro suis. Destiti in illum stomachari, intelligens multo magis mihi bona mea negligenti, quam illi bona ab aliis neglecta colligenti vitio dandum esse. Quare quis non videt non inhonestum esse ea me mandare litteris ex me inventa, que alii ne furto quidem sublata turpe sibi ducunt scriptis suis inserere? (**13**) Adductus sum igitur ad hoc opus componendum non modo magnorum hominum consilio, sed etiam necessitate. Nunc ad inceptum redeundum est.

<LAURENTII VALLE IN SEXTUM LIBRUM ELEGANTIARUM PROEMIUM>

(**1**) Sulpitius ille Servius, cuius quanta in iure civili fuerit auctoritas plurimorum monumenta testantur, sive aliquorum exemplo sive privato consilio fretus, non existimavit turpe sibi ad famam fore ut librum de notis Scevole conscriberet, non modo antistitis in ea facultate atque omnium principis, verum etiam preceptoris sui. (**2**) Cogitabat enim neque id posse sibi vitio dari, quod publice utilitatis causa susciperet, neque iniuriam illi fieri, qui reprehenderetur, si modo rite reprehendatur, quod in se fuisset ipse facturus, si errata sua animadvertisset. Probe itaque Sulpitius et ingenue ac vere romane. Quin ipse quoque populus prudenter et grato invicem animo, qui factum huius non reprehensione, sed laude dignum et gloria putavit; nec minore volumen hoc quam cetera honore prosecutus est. (**3**) Nam precepta aliqua doctrine tradere, cuilibet mediocribus

saltem litteris imbuto promptum est. Errores maximorum virorum deprehendere, id vero cum doctissimi hominis est, tum opus utilissimum et quo nullum dici possit utilius. (4) Quis enim dubitet non minus agere qui aurum, argentum ceteraque metalla expurgat, quam qui illa effodit? qui triticum mundat, quam qui metitur? qui pinus, amygdala ceterasque nuces seligit, quam qui easdem legit? Ita eum qui emendat, nisi paucissima sunt quae emendat, non inferiorem existimare debemus quam ipsum illum inventorem, nec minorem ab illo quam ab hoc percipi fructum; insuperque non modo huic ex illius castigatione nullum damnum afferri atque iacturam, verum etiam pretium ac dignitatem, perinde atque auro ac ceteris que modo commemoravi quantum corporis purgatio ipsa detrahit, tantum residuo pretii, ut dixi, et dignitatis accrescit. Adeo plus utilitatis in parte est que superat, quam que fuerat in solido. (5) Quare si quis apud inferos Scevole de Sulpitii facto sensus fuit (que erat illi equitas et iustitie amor), ausim affirmare fuisse gavisum secumque preclare actum esse dixisse, quod suorum librorum aurum ab omni scoria esset ac fece purgatum, nihilque foret per quod concives sui per eius scripta falli possent. (6) Neque immerito Plinius Iunior ad amicum ita scribit: «Ita enim magis credam cetera tibi placere, si quedam displicuisse cognovero».

(7) Quomodo igitur non sit beneficium id offerre quod solet beneficii loco postulari? Quod si hoc non prestatur aut iam defunctis aut tale beneficium respuentibus, profecto iis prestatur ad quos ex ipsa magnorum auctorum emendatione multa in primis utilitas pervenit. (8) Ideoque ab optimis quibusque cuiuslibet artis professoribus receptum est ut eorum ipsorum quos discentibus ad imitationem proponunt, etiam vitia, si qua fuerint, ostendant. Huiusmodi igitur ego et exemplis et rationibus adductus, faciendum mihi putavi ut unum librum hunc de notis scriptorum componerem, non quo illos carperem (nam preterquam quod hec inhumana voluptas foret, certe et alibi maior mihi hec facultas daretur et de hac ipsa re pene infiniti libri conscriberentur), sed quo prodessem aliquid linguam latinam discere volentibus non modo ex nostris preceptis, sed ex aliorum quoque erratis, ubi et de nostro nonnihil ad rei testificationem admiscebimus.

(9) Dedimus autem nostrorum librorum suam cuique materiam, ut si per se opus non multum sibi favoris pararet, ipsa certe varietas commendatione blandiretur, ex hoc presertim volumine, in quo et universa que in superioribus singula continentur et de plurimis prestantissimisque auctoribus pronuntiatur iudiciumque contra eos fit. Sumus autem accusatores quidem simul et iudices, sed qui aliorum pariter accusationem iudiciumque subeamus, nisi legitime et actoris et iudicis fuerimus officio functi. Sed iam in forum descendamus.

Francisco Rico

BOCCACCIO E PETRARCA, *DE VALLIBUS CLAUSIS, MONTIBUS, SILVIS ET FLUMINIBUS*

Così come stabilito nel 1892 da Pierre de Nolhac, il catalogo dei disegni di Petrarca si componeva di tre pezzi, tutti e tre contenuti nel manoscritto di Plinio che il poeta comprò nel 1350: una testa barbuta, una fortezza romana e un paesaggio di Valchiusa.

Più di un secolo dopo, il catalogo, rifatto da Maurizio Fiorilla con intelligenza e con tutti i ferri della bibliografia, non solo non si è incrementato, bensì, come le opere complete di tanti lirici moderni, si è drasticamente ridotto. Il canone sembrava si fosse ampliato con un'altra testa, questa volta coronata d'alloro, in un codice di Claudiano. Ma presto rotolarono sia una che l'altra, con i loro attributi, al verificarsi che entrambe si dovevano a Boccaccio.[1]

Il genere umano si divide in due gruppi. L'uno, non appena ha sotto mano carta e penna, e soprattutto mentre pensa o finge di ascoltare, si dedica a fare bozzetti e scarabocchi, a ripetere all'infinito un motivo geometrico o a ritoccare le intestazioni e i logotipi delle carte stampate. L'altro, non Boccaccio, che apparteneva al primo gruppo, era disegnatore di media destrezza, di certa leggera grazia e di repertorio decisamente limitato. Petrarca riempiva i libri di note e sommari a margine, convertendoli in una specie di schedari e indici disarticolati, ma, salvo qualche minimo tratteggio vagamente figurato, non aveva come abitudine impiastricciarli con disegni propri: se l'avesse avuta, nella moltitudine di suoi manoscritti che conserviamo incontreremmo schizzi tanto frequenti come in quelli di Boccaccio. L'eccezione che conferma la regola forse sia la citata fortezza (o *skyline*) di

[1] M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005. Do per conosciuti da tutti i lavori classici sui diversi punti che tocco qui e mi limito a rinviare agli studi più recenti e a identificare le citazioni letterali e alcuni riferimenti meno immediatamente ovvi per gli specialisti.

Roma: tanto maldestra, tanto primaria, che poteva averla pasticciata pure l'aretino.

In ogni caso, riguardo al barbuto del Plinio e al laureato del Claudiano non c'è spazio per la minima vacillazione: tratto, tipo e semantica li denunciano inequivocabilmente come del certaldese. Il giudizio degli esperti certifica ciò che pure l'occhio più ingenuo avverte subito. Basterebbero quelle teste, teste parlanti, per provare senz'altro che i rispettivi manoscritti passarono per le mani di Boccaccio. Neppure deve sorprenderci. Non è impossibile in assoluto che il maestro gli prestasse il Plinio per un periodo, negli anni cinquanta, però è certo che al più tardi glielo mise a disposizione a Milano nel 1359, come senza dubbio aveva fatto con il Claudiano in una visita anteriore.

Per Petrarca niente risultava più normale che avere tra le mani codici pieni di postille, disegnini e marche variopinte dei suoi antichi proprietari; e quando aveva voglia di agghindare un volume, lo affidava ad un professionista. In nessun caso potevano disgustargli le simpatiche illustrazioni di Boccaccio, il quale aveva a cuore, per di più, come a un figlio non *ineptissimus*, ma certo poco brillante.

* * *

La gemma del catalogo è il paesaggio di Valchiusa (che, d'accordo con Nolhac, «une main postérieure a maladroitement cherché à embellir»): il panorama di un monte pieno di cespugli, con un cammino che sale a zig zag sino al tempio che si trova sulla cima, e ai piedi del quale, da una grotta, sgorga un fiume contornato da vegetazione; in primo piano, a sinistra, un airone con un pesce nel becco. Al piede, una riga di raffinata scrittura recita: «Transalpina solitudo mea iocundissima» (Tav. 1) Le lettere uscirono dalla penna di Petrarca; l'immagine, dalle dita e dal cervello del Boccaccio. (Marco Petoletti ha potuto sovrapporre, con esatta coincidenza, la coda dell'airone e la barba di un'altra testa coronata d'alloro che si trova in un nuovo manoscritto del novellista).[2] Il disegno è una

[2] M. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia Medioevale e Umanistica», 46 (2005), pp. 35-55: 41, n. 20.

mancano le tavole previste!!!

di conseguenza le note "al piede" saranno impaginate dopo la collocazione delle figure

Tav. 1 *Paesaggio di Valchiusa, secondo il disegno di Boccaccio in un codice (Plinio) di Petrarca (Parigino latino 6802, fol. 143v).*

sorta di nota grafica al paesaggio contiguo della *Naturalis historia*: «Est in Narbonensi provincia nobilis fons Org*a*e nomine», dove un'epigrafe informa e corregge «Sorgi*a*e fons». Mentre l'attribuzione e l'opportunità filologica dell'emendamento sono contestabili,[3] credo certo che il disegno non debba essere preso come una rappresentazione naturalistica.

Petrarca ricordò cento volte quei bei paraggi della Provenza dove passò, in effetti, lunghi periodi di *solitudo*, lavoro e ozio prima di installarsi definitivamente in Italia nel 1353. I tratti dominanti sono sempre gli stessi: le imponenti rupi che pendono sulla valle, chiudendola, e la

[3] Si veda M. Feo, *Le cipolle di Certaldo e il disegno di Valchiusa*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere. Catalogo della Mostra (Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004)*, a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003, pp. 499-512: 502, e in edizione indipendente, Id., Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2004, pp. 8-9.

fonte del Sorga, il quale scaturisce dalla grotta per andar rilucendo tra cascate e ristagni. Ma la vertiginosa, terrificante scarpata rocciosa della Valchiusa reale niente ha a che vedere con la montagna del disegno, e ancora meno (ed è un particolare essenziale) con l'impossibile sentiero che in esso porta alla sua cima (Tav. 2). Cercando corrispondenze fotografiche, anche dentro ai margini di libertà ammissibili per l'epoca, penseremmo casomai al colle coronato dal castello del vescovo di Cavaillon, gran protettore del Petrarca. Tuttavia, né dagli scritti né dalle parole del poeta nessuno potrebbe mai inferire che il Sorga sgorgasse da quel colle (neanche da sotto casa sua).[4] Neppure nei suoi molti riferimenti alla flora e alla fauna del luogo appaiono mai gli aironi. No, la Valchiusa boccaccesca è aliena da qualunque fedeltà realistica. Il certaldese si limitò ad immaginare «un gran sasso […] ond'esce Sorga» (*RVF*, CXXXV 92-93), tirandolo fuori tutto dalla sua zucca, sull'unica base delle evocazioni più succinte di Petrarca. Per poco che questi lo avesse guidato, per poche indicazioni precise che gli avesse dato, il paesaggio mostrerebbe un aspetto molto diverso.

Se non abbiamo a che fare con una rappresentazione naturalistica, dovremo considerarla simbolica? Cercare di decifrarla in tal senso, accettato che la mano sia del Boccaccio, si offre in principio come un gioco da bambini, e per il medievalista quasi automatico (con i pericoli di ogni automatismo, è chiaro): basta far ricorso ai bestiari, latini o volgari. Sin dal *Physiologus*, l'airone (*ardea* o *fulica*) viene definito come «volatile […] prudentissimum super omnia volatilia», con il dato fisso che teme le tormente e cerca il suo alimento nelle acque («formidat […] procellas imbrium», «cibos in aquis quaer*i*t», nel *De bestiis et aliis rebus*, I, XLVII).

Boccaccio poteva intenderlo come un puntuale ritratto di Petrarca, le cui qualità intellettuali e morali considerava senza paragone, la cui paura delle tempeste era conosciuta da tutti (perché non si vergognava di ripeterlo) e che presumeva di essere un buon pescatore e alimentarsi di frequente solo di frutta e pesciolini (*Familiares*, XIII, viii, 9). Riguardo alla dimora dell'airone, d'altra parte, esistevano distinte versioni, ma tutte applicabili senza problema alla Valchiusa petrarchesca, fatta d'acqua, pietra e bosco: «Fulica avis est stagnensis, habens nidum in medio aquae vel in petris quas aqua circumdat»; «ardea […]

in sylvis […] et in altis arboribus nidum locat» (*De bestiis*, I, LVIII e XLVII).

Con queste *naturae* dell'airone si combinano perfettamente il monte, il sentiero che lo ricorre e l'edificio sacro che lo sovrasta. A partire dal suo incontro con il maestro nel 1351, Boccaccio non cessò di elogiarlo quale paradigma supremo di tutti i saperi e di tutte le virtù: «celestis homo profecto» (*Genealogie deorum gentilium*, XIV, XIX, 5). Smentendo le voci che in altro tempo lui stesso aveva diffuso, ora si compiaceva di presentare Valchiusa come l'angolo nel quale Petrarca, lasciando indietro i peccati della gioventù («abdicatis lasciviis omnibus»), si era ritirato per progredire sino alla pienezza religiosa, «cum honestate atque sanctitate mirabili», «sacris […] vacans studiis, inter scopulos montium umbrasque nemorum, teste sonoro fonte». Nessuna sorpresa dunque – aggiungeva – nel fatto che al ritorno del poeta in Italia il suo «hospitium» fosse visitato «tamquam sacrarium quoddam et quodam numine pleno» (*De montibus*, III, 114).

Considerato da questo punto di vista, con gli occhi del buon Giovannino, il monte del disegno è sì un luogo fisico, il massiccio di Valchiusa, ma anche il simbolo, onnipresente nelle lettere medievali, di una ascensione «in monte Domini» (Salmi, XXIII 3): l'*itinerarium mentis in Deum* nella scalata ad un Sinai o ad un Carmelo, la via scoscesa attraverso la quale l'anima si innalza al Signore lungo le ripide salite della legge divina. Boccaccio dipinge Valchiusa come lo scenario fisico di un *camino de perfección* e allo stesso tempo come il processo, il contenuto e l'esito di quella stessa perfezione, con un Petrarca che si è elevato sino alle cime sacre, «ad beatam vitam» (*Familiares*, IV, I, 12). Con il monte spirituale concorda, così, l'airone che è immagine di Petrarca, perché l'airone a sua volta rappresenta l'eletto che rifugge le tormente del mondo per volgere il suo cuore verso il cielo («animae electorum, quae formidantes perturbationem huius saeculi, ne forte procellis persecutionum instigante diabolo involvantur, intentionem suam super omnia temporalia efferentes, ad serenitatem patriae caelestis ubi assidue conspicitur Dei vultus, mentes suae elevant»), l'uomo giusto che non si dedica ad altro che alla contemplazione delle cose eterne («in rebus tamen divinis et ita sublimibus spem ponit, et licet eius caro sustentetur transitoriis, anima tamen delectatur aeternis»; *De bestiis*, I, XLVII).

Le letture iconografiche di solito sono tanto facili da propugnare quanto difficili da confutare, da cui la profusione della «iconografia selvaggia» (cito chi so io). Si può opinare che ci sia un *tertium quid* e il disegno boccaccesco non sia né naturalistico né simbolico, bensì convenzionale: una versione personale di un teorico *locus amoenus* (nella terminologia divulgata da quell'immenso e splendido errore che s'intitola *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*) o di un monte Parnaso non meno teorico.[5] Neppure mi opporrei con troppa fermezza, né tanto meno tenterei di rinforzare la mia spiegazione con altri dettagli riguardo alle *proprietates* dell'airone o sui valori emblematici di monti e di fonti. Se c'è qualcosa che mi convince nell'interpretazione che ho esposto è appunto la sua banale semplicità. Il significato degli elementi che configurano il disegno era universalmente conosciuto nel XIV secolo e non richiede oggi nessuno sforzo di investigazione, solo il ricorso a testi e a notizie rudimentali. Lo stesso vale per l'immagine di Petrarca che suppone da parte di Boccaccio: non scopre nessun segreto, non rivela niente che non sia ciò che per molte pagine ci risulta che il discepolo pensasse e scrivesse del maestro nel decennio degli anni Cinquanta. All'interno di una normalità assoluta, ovvia, tutto regge.

Comunque sia, si consideri naturalistico o simbolico, il disegno non mostra il minimo indizio di rispondere ad alcuna indicazione di Petrarca. Se il poeta avesse incoraggiato Boccaccio ad abbozzarlo, descrivendogli Valchiusa per ottenere così un effetto di realismo, per tenue che fosse, il risultato avrebbe dovuto essere ben diverso. D'altra parte, sebbene lontano dall'essere modesto (benché simulandolo), non è accettabile che concepisse per sé stesso un piano iconografico così lusinghiero, così apertamente apologetico e con l'enfasi in qualcosa di tanto delicato come le implicazioni religiose.

In ciascuna delle due eventualità, risulta chiaro che a Petrarca non si debba alcuna responsabilità nell'idea del disegno. L'iniziativa si deve attribuire in tutto e per tutto a Boccaccio, e ritengo che Petrarca non andò oltre dall'approvarla intitolando di proprio pugno «Transalpina solitudo mea iocundissima» nello spazio bianco che il novellista aveva riservato per una *inscriptio*. Ma non aveva lasciato spazio per più di una riga? Stava forse aspettando Boccaccio un paio di versi come quelli che

Petrarca collocò in elogio a Simone Martini, «qui talia pinxit», in testa al suo maestoso Virgilio Ambrosiano?

* * *

Al suo esiguo catalogo di tre disegni, così evanescenti come abbiamo verificato da un po' di tempo in qua, Nolhac aggiungeva due «traits de plume» reiterati da Petrarca nei margini: uno, comunissimo in tutte le epoche, è la mano il cui lungo indice mette in risalto il frammento di un testo; l'altro, singolare, il profilo di una massiccio o cordigliera che incornicia il nome di una montagna nel margine del manoscritto che lo menziona (Tav. 3). Nolhac ricorda di aver visto tali sagome in tre codici conservati a Parigi: il Plinio che già conosciamo, un Tito Livio e un Curzio Rufo.

Sapendo che i presunti disegni di Petrarca sono tutti di Boccaccio, sentiamo la tentazione satanica di accollargli anche le montagne del Plinio, che con certezza ebbe tra le mani, e degli altri due manoscritti. Dal peccato ci salva l'accorgerci che l'inchiostro è lo stesso nella cornice e nella calligrafia incorniciata, manifestamente dell'aretino. Però, anche così, non ci sarà nei profili alcuna *Boccaccio's connection*?

Durante gli anni cinquanta, Boccaccio compilò il glossario dei toponimi della letteratura classica che (senza dar sfoggio d'immaginazione) battezzò *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminis, stagnis seu paludibus et diversibus nominibus maris*, e che, verosimilmente, non considerò mai del tutto compiuto. Per la realizzazione del progetto doveva per forza servirsi della *Naturalis historia* e dei repertori latini riesumati da Petrarca e inaccessibili per altre vie, in particolare Pomponio Mela e i geografi minori. Tuttavia, supposto ciò, merita rilevare che gli unici tre manoscritti petrarcheschi nei quali sono stati documentati i profili montagnosi si situino precisamente nella decade decisiva per l'elaborazione del *De montibus*.

Il Plinio era stato comprato da Petrarca nel luglio del 1350, ma il grosso delle annotazioni ci porta ad un periodo posteriore al 1355 (Armando Petrucci e Albinia de La Mare *testibus*). Il Livio, sebbene «diu tamen ante possessus» (ignoriamo come), lo acquisì di certo nel 1351, per chiosarlo, essenzialmente, in un periodo più tardo. Infine, il Curzio,

che dovette procurarsi nel 1356, lo postillò soprattutto a partire dal 1360. Perché le peculiari sagome si concentrano in quei codici e, per quanto ne so, mancano negli altri due manoscritti? Perché nel Plinio «la postilla […] incorniciata dentro il disegno con il quale qui stilizzò le montagne», delinea reiteratamente il nome del monte Hemo, che invece passa sempre senza marca nel Livio anch'esso di Petrarca che oggi si trova ad Oxford?[6] La forma, il contenuto e la cronologia di quelle annotazioni invitano vigorosamente a metterle in relazione con il *De montibus*. Ma attraverso quali vincoli?

È ipotesi dottamente argomentata che il maestro, verso la metà degli anni cinquanta, prestò il Plinio a Boccaccio per qualche mese. Nei corti lassi delle visite a Padova o a Milano, certo, Boccaccio poteva illustrare alcune pagine del volume, poteva prendere degli appunti, ma non raccogliere dalla *Naturalis Historia* tutti i dati necessari per il suo libro. Lasciando da parte l'ipotetico prestito, però, si potrebbe supporre che Petrarca, all'inizio del decennio, incorniciasse con montagne i toponimi corrispondenti con lo scopo di farli compendiare e facilitare al discepolo la parte iniziale del glossario, giusto quella *de montibus*? Questa possibilità (remota) si lascia inglobare caso mai in un'altra più ampia: i segni di attenzione tratteggiati attorno ai nomi dei monti, tanto nel Plinio come negli altri testi, cercavano in qualche modo di aiutare Boccaccio nel suo lavoro prima di eseguirlo o mentre lo eseguiva? O piuttosto erano destinati a controllarlo e criticarlo più tardi? O forse obbedivano a un vecchio interesse di Petrarca rinverdito dall'attività nella quale negli stessi giorni era impegnato il certaldese? Presumo che la verità stia in una risposta parzialmente positiva alle due ultime domande.

A proposito del *De montibus*, la circolazione di idee e materiali tra i nostri due protagonisti dovette essere scarsa. Risulta evidente che questa non nacque da un impulso di Petrarca né a partire dal prestito accennato. Nell'epilogo, Boccaccio dichiara in tutti i modi che aveva il libro già avanzato («dum raptim ceptum stadium ad metam cupiens devenire percurrerem») quando si accorse che Petrarca, sebbene con passo più lento, camminava per la stessa strada, notizia che stette sul punto di dissuaderlo dall'impresa. Boccaccio, dunque, non gliel'aveva comunicato precedentemente, e fu solo nel momento di farlo, proba-

bilmente con la richiesta del libro e la «vetustissima […] carta» che in effetti ricevette nel 1355 o 1357 (*Disperse*, XLI),[7] quando il suo «preceptor» lo fece partecipe a sua volta del fatto che egli transitava per terreni simili. È inconcepibile che il Petrarca già stabilito in Italia preparasse un dizionario alla stregua del *per litteras libellus* di Vibio Sequestre e del *De montibus*. Ciò che senza dubbio faceva era completare a sua liberissima volontà gli appunti sciolti di geografia antica che durante tutta la sua vita aveva man mano raccolto nei margini dei libri e nella sua prodigiosa memoria, e integrare nei suoi scritti le conclusioni di quegli appunti. Qualcosa su questa linea avrebbe detto a Boccaccio e Boccaccio lo capì a suo modo, nelle coordinate del glossario che stava confezionando.

D'altra parte, né nell'epilogo, quando il *De montibus* era sostanzialmente finito, né nel resto dell'opera Boccaccio riconosce alcun debito con Petrarca: appena un tributo generico al suo magistero. Al contrario, lamenta la «hystoriarum penuria» che lo affligge, in confronto alle risorse di prim'ordine del poeta laureato, e proclama con ingenua nobiltà: «si quid in hoc opere operi viri illi comperiatur adversum, damnetur illico et sua sequatur tanquam vera stansque sententia». In effetti, il *De montibus* si discosta di frequente dalle posizioni petrarchesche. L'esempio più opportuno da ricordare qui, e senz'altro il più vistoso, è quello della voce dedicata al Sorga (III 114). Petrarca si era lamentato più di una volta che nella *Naturalis historia* la nascita del fiume fosse collocata «in Narbonensi provintia»: secondo lui Plinio avrebbe dovuto dire *Arelatensis*. Boccaccio però né segue la *sententia* del maestro né allude alla sua opinione, anzi non vacilla nel porre Valchiusa nella provincia di Narbona. Se in un punto così delicato mostra di ignorare il verdetto di Petrarca, si deve arguire che degli insegnamenti e dei libri petrarcheschi in assoluto non beneficiò quanto si è soliti supporre, né mentre lo redigeva né al revisionarlo poi. Intorno al 1360, per esempio, Petrarca studiò e annotò le *Historiae Alexandri* prestando attenzione soprattutto ai toponimi, tra i quali, oltre a comparire i profili rocciosi, «godono di particolare e continua attenzione i nomi dei fiumi».[8] Ma io non trovo indizio che Boccaccio sfruttasse nessuno dei risultati di quello studio, che tanto utili gli sarebbero stati per le aggiunte che dopo il 1362 continuò ad inserire nel *De montibus*.

In un'annotazione del Virgilio Ambrosiano, Petrarca aveva denunciato: «Errorem sane circa locorum notitiam multa pariunt», enumerando quali cause principali la «nominum mutatio», la «scriptorum […] dissensio» e la «incuriositas ingeniorum ac segnities» (f. 98v).[9] Sin dalle prime righe dell'epilogo, «Nec dubitem quin persepe intervenerit error et reprehenda crebro compareant […]», Boccaccio confessa di aver proceduto con poca diligenza, «nulla indagine solertiori peracta», e allega ragioni per giustificare i suoi errori: «aut dissidentium auctorum opus est, aut scriptorum […] ignavia contigisse potuit», «cum hodie omnia fere locorum nomina permutata sint». L'epilogo del *De montibus* è scritto con la paura delle correzioni e delle obiezioni di Petrarca, il quale si offre all'autore, dice argutamente Pastore Stocchi, «come una specie di spettro erudito».[10] Boccaccio sembrerebbe rispondere a delle osservazioni simili a quelle registrate nell'Ambrosiano. Come quelle che il maestro poté ben fargli quando Giovanni lo informò che si era imbarcato nell'avventura del *De montibus*.

Torniamo alle nostre montagne. Si dovrà esaminare minuziosamente la stratigrafia delle note petrarchesche nei tre codici parigini e ripassare con occhio vigile gli altri della sua biblioteca. Non si è segnalato, per esempio, che nel Plinio i nomi di fonti sono spesso racchiusi in cerchi più o meno irregolari e che anche altri toponimi, come quelli di fiumi e di laghi, hanno marche singolari (Figg. 4-5). Ma con i dati sotto mano, e tenendo conto in special modo della coincidenza cronologica, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, oso proporre che la particolarità di incorniciare in profili alpestri i nomi di montagne sia come minimo da mettere in relazione con l'impegno di Boccaccio nel *De montibus*. Non perché Petrarca progettasse di comporre un libro analogo, bensì perché il lavoro del suo amico gli ravvivò la seduzione che sempre aveva sentito per la toponomastica classica. Non dovette entusiasmarlo che l'ultimo arrivato irrompesse con tanto impeto in un terreno che egli aveva esplorato con ben più lunghi e approfonditi studi. Con certezza offrì a Boccaccio copie o estratti di alcuni dei suoi manoscritti, ed è molto probabile che gli desse alcuni consigli e orientamenti generali simili alle riflessioni della postilla del Virgilio Ambrosiano. Però ritengo che nell'atteggiamento di Petrarca verso il *De montibus* pesasse più l'animo di critica che lo spirito di collaborazione.

Petrarca amava Boccaccio come un figlio un poco inetto, l'ho già detto; ma come un figlio, aggiungo, poteva trattarlo con paterna crudeltà. Gli concesse con il contagocce l'accesso alle proprie opere; lo utilizzò ripetutamente come destinatario-schermo delle sue lettere, e non gli risparmiava morsi (così, «morsus», li chiamava lo stesso Boccaccio, nel 1365) né in privato né in pubblico. Impossibile essere più sgradevoli che messer Francesco nel preambolo alla sua versione latina della *Griselda*: se la versione era già di per se un'altera lezione di letteratura, il preambolo non cessa di far recriminazioni al novellista e di trattarlo con indulgenza avvelenata. Nei confronti del *De montibus*, non pensiamo che Petrarca intendesse mostrarsi più generoso.

DIDASCALIE da impaginare

Tav. 2 *Jean-Antoine Constantin, "Fontaine de Vaucluse", 1798 (Musée des Beaux-Arts, Marseille)*.

Tav. 3, 1 *Parigino latino 6802, fol. 46v*.

Tav. 4, 2 *Parigino latino 6802, fol. 38, con la "Solis fons" (sinistra) e la "Dedris fons" (destra) racchiuse ciascuna in un cerchio irregolare*.

Tav. 5 *Parigino latino 6802, fol. 40, con marche diverse per i differenti tipi di toponimi*.

NOTE DA IMPAGINARE DOPO LA COLLOCAZIONE DELLE IMMAGINI

[4] Analoghe ragioni impediscono di identificare il tempio della cima con l'antico oratorio di San Vittore proposto da Nolhac; e indubbiamente non si vede lì l'altare alla Vergine che Petrarca pensò di erigere sia a Valchiusa che ad Arquà (L. Chiovenda, *Die Zeichnungen Petrarcas*, «Archivum Romanicum», 17, 1933, pp. 1-61: 47-48, e C. Maritano, *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo – G. Sergi, I, Torino, Einaudi, pp. 283-316: 314-16).

[5] Come modello del nostro paesaggio si è segnalata spesso una miniatura del Maestro di San Giorgio in un messale Vaticano (ancora la considera tale K. Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Münich, Carl Hanser Verlag, 2003, pp. 57, 64-68, e tavola [4] a colori). Ma gli schemi compositivi simili sono relativamente comuni nell'arte medievale. Più affini al disegno boccaccesco sono, per esempio, certe rappresentazioni del monte delle muse con la fonte Hipocrene, e in special modo quelle che si trovano in alcuni manoscritti dell'*Ovide moralisé* (si veda E. Battisti, *Non chiare acque*, in *Francis Petrarch, Six Centuries Later. A Symposium*, a cura di A. Scaglione, Chapell Hill-Chicago, Deptartment of Romance Languages, University of North Carolina-Newberry library, 1975, pp. 305-339: 326-327, 338), o, meno puntualmente, nei suntuosi *Regia carmina* di Convenevole da Prato (cfr. la edizione di C. Grassi *et al.*, Gruppo Bibliofili Pratesi, 1982, f. 28v del facsimile), opere entrambe molto vicine a Petrarca e Boccaccio. A congetturare che Boccaccio possa averle prese in considerazione darebbe adito il dato che Petrarca si riferì ripetutamente a Valchiusa come «Elicon noster transalpinus» (*Familiares*, XII, VI 1). Ma anche accettando che le ricordasse, bisognerebbe pensare che si tratti di un modello solo formale, non semantico: se Boccaccio avesse voluto dipingere Valchiusa come un Elicona o Parnaso, gli indizi in tal senso sarebbero inequivocabili. [Nel momento di consegnare queste pagine mi arriva l'interessante articolo di R. Arqués, Per umbram fons ruit. *Petrarca in Elicona. Paesaggio e Umanesimo*, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 245-72].

[6] G. Billanovich, *Petrarca e il Ventoso* (1966), nel suo libro *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 168-84: 171-72.

[7] Riguardo alla data, si veda la nota di Francesco Bausi nella sua edizione delle *Invective contra medicum* e *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 13.

[8] E. Fenzi, *Petrarca lettore di Curzio Rufo*, in *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 416-45: 424.

[9] È un felice avvenimento la recente pubblicazione di F. Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio – A. Nebuloni Testa – M. Petoletti, I-II, Roma-Padova, Antenore, 2006, dove la nostra postilla viene pubblicata con un eccellente commento (pp. 329-31).

[10] M. Pastore Stocchi, *Tradizione medievale e gusto umanistico nel "De montibus" di Boccaccio*, Padova, Cedam, 1963, p. 32.

Boccaccio e Petrarca

Gino Ruozzi

IL PIACERE DELLA CHIAREZZA E DELLA BREVITÀ NEGLI SCRITTI DI GIUSEPPE PONTIGGIA

In una delle pagine iniziali del volume di saggi *Il giardino delle Esperidi* Giuseppe Pontiggia afferma: «Per Daumal la chiarezza non è il valore, ma il valore non si esprime che attraverso di essa». Riferita all'autore francese del romanzo *Il Monte Analogo* (1952), l'enunciazione aforistica di Pontiggia ha un notevole rilievo teorico e autobiografico. La chiarezza è uno degli obiettivi primari di Pontiggia e non a caso su questo tema egli apre *Il giardino delle Esperidi*.[1] La chiarezza ricercata e reclamata da Pontiggia non equivale a semplificazione; ma poiché ogni testo «è una stratificazione di significati, […] quello superficiale deve essere *comunque* intelligibile». Il presupposto dello scrittore è «la fede nella potenzialità enigmatica di un linguaggio chiaro». Pontiggia procede per mezzo di uno dei suoi caratteristici e paradossali rovesciamenti: «Il discorso oscuro finisce per sottrarre all'esistenza proprio la sua oscurità, come il segno meno, moltiplicato per un altro meno, dà il più di una conferma. Solo il discorso chiaro può essere di una complessità inesauribile».[2]

[1] G. Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi* (1984), in *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 2004, p. 537. Ricordo l'importanza che ha l'*incipit* di un'opera per Pontiggia: «L'*incipit*, come la nascita, è un punto critico. Può conquistare o perdere l'ascolto. […] L'*incipit* si potrebbe paragonare alla apertura negli scacchi. Mobilita intenzioni strategiche e invenzioni tattiche. Non consente né perdona errori, che in genere compromettono la partita (non è un rischio secondario, anche l'arte è un gioco)» (*Scoprendo Pareto*, in *Il residence delle ombre cinesi*, a cura di A. Franchini, Milano, Mondadori, 2004, pp. 150-51).

[2] Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*, pp. 535, 537. Cfr. D. Marcheschi, *La letteratura in «prima persona» di Pontiggia*, in Pontiggia, *Opere*, p. xiii: «La chiarezza di Pontiggia ha motivazioni complesse, che la differenziano dalla semplicità espressiva cara ad altre forme novecentesche di populismo d'ascendenza naturalistica. Questo risponde a un bisogno d'immediatezza, di genuinità, di riparo regressivo in una presunta condizione di autenticità, naturale o sociale che sia. Il "linguaggio chiaro" di Pontiggia, quasi al modo di Cartesio, si radica invece nella convinzione che, come si

Pontiggia non vuole nascondere nell'oscurità del linguaggio le oscurità della vita. Vuole invece che esse siano riconoscibili nella loro drammatica evidenza, nella loro verità di «superficie».[3] La conquista della chiarezza è un atto di onestà verso il lettore, al quale non può essere celata la palese difficoltà dell'esistenza.

Pontiggia lavora con precisione meticolosa sul senso delle parole, scoprendo per ognuna universi di significato; nel romanzo e 'giallo filologico' *Il giocatore invisibile* l'«ex scrittore» Mario Cattaneo pensa che «ogni parola è un mondo e non ci si può permettere distrazioni».[4] Più l'approfondimento è puntuale, etimologicamente corretto e sapientemente contestualizzato, più la parola si apre a ulteriori significati. Per paradosso, la ricerca porta non a un traguardo unico ma a una molteplicità di risultati possibili. Ancora nel *Giocatore invisibile* il professore Salutati dice: «Invecchiando, una delle cose che si apprezzano di più è la precisione del linguaggio».[5] Tuttavia la precisione, di fronte all'interpretazione della vita, non offre una soluzione unica ma un ventaglio di opportunità, come è emblematicamente mostrato dagli amletici dubbi del professore Vicini sulla traduzione dell'espressione *sol oritur*: «Il sole sorge. Il sole si alza. Il sole si leva. Il sole nasce. […] Si innalza […] il sole spunta?».[6]

legge nel *Giardino delle Esperidi*, "il testo è una stratificazione di significati, di cui quello superficiale deve essere *comunque* intelligibile" e che "la chiarezza non è il valore, ma il valore non si esprime che attraverso di essa". Di tale persuasione si nutre anche la tenace pratica correttoria dedicata da Pontiggia ad alcune sue opere, per "far parlare" al meglio i testi, pur senza tradire gli intenti di poetica da cui essi erano scaturiti. L'autore muove da una volontà di esplicazione razionale capace di mantenere la molteplicità e la difficoltà del pensiero».

[3] Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*, p. 559: «Come accade solo con i grandi, il linguaggio di Palazzeschi rinvia a continue interpretazioni e ipotesi, a estensioni e moltiplicazioni di significati, per farci giungere infine alla conclusione che tutto era alla superficie della scrittura: che tutto andava preso *alla lettera*».

[4] G. Pontiggia, *Il giocatore invisibile* (1978), in *Opere*, pp. 317-18.

[5] Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, p. 212.

[6] Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, p. 211. Sulla centralità della parola v. *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Milano, Mondadori, 1998, p. 179: «Riscoprire il significato delle parole è il compito che periodicamente il pensiero addita come primario». Sul tema v. Marcheschi, *La letteratura in «prima persona»*, p. xvi:

La scrittura breve di Pontiggia coniuga chiarezza e complessità. Nello spazio limitato dell'aforisma e in quello più dilatato ma sempre contenuto del saggio Pontiggia misura le parole in estensione perché siano più efficaci in profondità. L'obiettivo è il massimo contenuto nel minimo volume: «la *brevitas* è risorsa espressiva di incommensurabile potenza. […] la sfida, se le parole diminuiscono, è dire di più».[7]

La scrittura breve di Pontiggia si esprime in più ambiti formali: l'aforisma, il saggio, il racconto. In queste pagine mi soffermerò soprattutto sulle brevità riflessive dell'aforisma e del saggio. Pontiggia è saggista di grande spessore ed eleganza e la sua prosa, sia essa argomentativa o narrativa, è ugualmente densa di pensiero. Le azioni dei suoi personaggi romanzeschi sono il frutto di interrogazioni sulla vita e quindi espressione di movimenti che scaturiscono dal pensiero. In questo senso saggistica e narrativa sono intrecciate molto più strettamente e significativamente che in altri autori; ciò detto è però anche vero che Pontiggia ha il massimo rispetto dei generi e della loro identità, per cui, pure nella loro inevitabile contaminazione odierna, essi conservano la propria peculiarità.[8]

«Mirando alla chiarezza, l'esercizio letterario viene a fare incessantemente, e dinamicamente, i conti con i valori della parola: quelli delle accezioni correnti e quelli dei significati acquisiti durante la storia»; L. Klobas, *Imprevisti labirinti, evidenze vertiginose*: «Pontiggia manifesta una fiducia incondizionata nella parola, alla quale attribuisce una valenza etica, morale; Pontiggia crede ciecamente nel peso decisivo della parola persuaso che nella parola si trovi se non la salvezza almeno lo sforzo di un impegno razionale capace di dare ordine e sistemazione a eventi altrimenti inqualificabili. Tale convincimento, tenacemente difeso in ogni suo scritto, non gli impedisce, comunque, di mettere in scena [nel romanzo *Il giocatore invisibile*] l'ambiguità della parola (l'altra faccia)» («il Caffè illustrato», marzo-aprile 2004, p. 50).

[7] Pontiggia, *Prima persona* (2002), in *Opere*, p. 1785.

[8] Cfr. Marcheschi, *La letteratura in «prima persona»*, p. L: «Come *Il giardino delle Esperidi* era saggio che si fa anche racconto, così all'opposto il romanzo non è più solo narrazione di fantasia ma modernamente anche saggio»; E. Ferrero, *L'officina Pontiggia tra passione e ironia*: «Il Pontiggia narratore e quello saggista, si sa, sono fratelli siamesi. Il narratore apre continuamente le sue storie a tonificanti incisi riflessivi e sapienziali; al saggista interessano gli uomini, i personaggi, la vita vera che la pagina disvela» («La Stampa – Tuttolibri», 16 ottobre 2004).

La saggistica di Pontiggia si muove a tutto campo, dalla letteratura alla morale. Anche in questo contesto, nel pieno rispetto della specificità (per esempio quella della recensione letteraria), egli passa con agile sicurezza e proprietà dal giudizio estetico a quello etico; lettura e letteratura dicono cose importanti della vita e Pontiggia le mette in evidenza e le discute. Le recensioni e gli interventi letterari non si limitano pertanto all'ambito tecnico ma evolvono in testi e riflessioni sociali e morali, secondo una prospettiva in cui estetica ed etica sono indissolubili e si nutrono a vicenda.

Sul piano formale Pontiggia ha scritto saggi nella tradizione di Montaigne, Bacone, del saggio breve settecentesco; rivisitato la forma e lo stile dell'elzeviro novecentesco.[9] Molti di questi saggi, quasi tutti inizialmente pubblicati su giornali e riviste, sono confluiti nei volumi *Il giardino delle Esperidi* (1984), *L'isola volante* (1996), *I contemporanei del futuro* (1998).

L'altro versante consistente della sua scrittura argomentativa è quello dell'aforisma e delle forme brevi in generale. Anche questi scritti sono stati prima pubblicati su giornali e riviste poi raccolti nei volumi *Le sabbie immobili* (1991) e *Prima persona* (2002). Tra questi ultimi spiccano, per continuità e dimensione, i testi stampati mensilmente, dal febbraio 1997 al maggio 2002, sul supplemento domenicale del quotidiano «Il Sole 24 ore»; l'*Album* di Pontiggia usciva con periodicità regolare ogni prima domenica del mese. Nella *Nota* d'autore collocata al termine di *Prima persona* egli scrive che «Molti capitoli sono il frutto di riscritture e rielaborazioni, attraverso tagli, integrazioni e ampliamenti, di testi apparsi sul supplemento culturale del "Sole 24 Ore"».[10]

[9] E. Ferrero ha definito Pontiggia il «Montaigne lombardo, analista bonario e feroce, moralista senza moralismi» (*L'officina Pontiggia tra passione e ironia*). Sul modello saggistico di Bacone v. *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, pp. 69-70: «Creatore, insieme con Montaigne, del saggio moderno, Bacone si distacca dal modello francese per la imperturbabilità dell'analisi, che allinea sentenze spesso contraddittorie. Responsabile è però la contraddittorietà del soggetto, l'uomo. Merito invece dell'autore è di resistere alla tentazione di mediare, restituendoci finalmente ciò che la modernità ci ha tolto: non più la spiegazione dei comportamenti, ma la incomprensibilità delle sorprese».

[10] G. Pontiggia, *Prima persona*, Milano, Mondadori, 2002, p. 266.

La riscrittura è un'abitudine di Pontiggia, che ha sempre rimeditato con paziente cura i propri libri, apportando spesso ragguardevoli varianti nelle edizioni successive. È per esempio il caso del romanzo *La grande sera* (1989), vincitore del premio Strega, che Pontiggia rivide a fondo per l'edizione del 1995, aperta da questa *Nota introduttiva*:

> Dopo la pubblicazione della *Grande sera*, nel 1989, mi sono reso conto che il testo presentava alcuni difetti non marginali. Parte della critica e dei lettori mi ha corroborato, per così dire, in questa inquietante persuasione. Dovessi riassumerli in modo schematico:
>
> Ridondanze di colorito retorico (eccessi di antitesi, parallelismi, ossimori).
>
> Aforisticità insistita.
>
> Sentenziosità dei dialoghi.
>
> Ho lavorato oltre un anno alla correzione di questi difetti. Dalla revisione capillare, parola per parola, il testo è uscito non vistosamente – però profondamente modificato. Mi sembra più rapido, sfumato, ambiguo, ironico. Il lavoro sui dettagli ha finito per cambiare l'insieme. Io spero sia migliorato.[11]

Il «capillare» lavoro di revisione testuale ha lo scopo di emendare alcuni difetti legati proprio all'eccessiva «sentenziosità» e «aforisticità» della prosa. Anche nei testi narrativi Pontiggia inserisce infatti numerosi aforismi, che costituiscono nodali pause riflessive. Essi fanno parte della natura stessa della sua prosa, sia essa saggistica o narrativa: il momento del pensiero, del bilancio esistenziale condensato in una frase lapidaria, è intrinseco al suo modo di ragionare e di scrivere. Nel caso della *Grande sera* Pontiggia accetta le critiche esterne e, come sua consuetudine, effettua una rilettura e una riscrittura radicale dell'opera, che non può tuttavia rinnegare il carattere stesso della propria prosa. Allo stesso modo è fondamentale il «colorito retorico», sul quale l'autore insiste per creare quell'effetto di spiazzamento e di sorpresa che contraddistingue i

[11] G. Pontiggia, *La grande sera*, Milano, Mondadori, 1995, p. 5. Sul linguaggio della *Grande sera* e il passaggio dalla prima alla seconda edizione v. C. De Santis, *La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di F. Gatta – R. Tesi, Roma, Carocci, 2000, pp. 100-08.

suoi testi, in un gioco di attese e di affondi che si basa sul denudamento e il capovolgimento dei luoghi comuni.

I segmenti testuali su cui Pontiggia attua quest'opera di ribaltamento delle aspettative del lettore sono per lo più forme brevi: aforismi, definizioni, microracconti. Sulla scia di Leopardi e di Montale egli vuole mostrare il «rovescio» delle cose e compie un'operazione radicale di satira con apparente ironica benevolenza e rigorosa pulizia linguistica.

Il rovesciamento caratterizza nella loro stessa natura gli *Antidetti* (1984), in cui l'autore, straordinario osservatore dei costumi contemporanei, fotografa pezzi di realtà con la prediletta lente delle espressioni e dei *tic* linguistici:

> Nuotare nella povertà.
>
> L'assente ha sempre ragione.
>
> Pesce piccolo mangia pesce grosso.
>
> Pescare nel limpido.
>
> L'occasione fa l'uomo onesto.
>
> Chi si accontenta non gode.
>
> A mali estremi piccoli rimedi.
>
> Oggi a me, domani a me.
>
> Le parole volano gli scritti anche.[12]

[12] G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 99-103; in *Opere*, pp. 1089-90; l'ultimo *antidetto* ricorda e in parte ribalta un altro celebre aforisma e antidetto di Ennio Flaiano: «In amore gli scritti volano e le parole restano» (*Diario degli errori*, in *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti – A. Longoni, Milano, Bompiani, 1988, p. 361; e in *Scrittori italiani di aforismi*, a cura di G. Ruozzi, I-II, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1994-1996, II, p. 1060). Cfr. Marcheschi, *La letteratura in «prima persona»*, pp. XLIII-XLIV: «Nel 1984, Pontiggia pubblica così gli *Antidetti*, inclusi poi nelle *Sabbie immobili*: motti, aforismi satirici che, memori della

Lavorare con tenace predilezione «per esprimere verità remote dai luoghi comuni»,[13] secondo una lezione appresa anche da Collodi,[14] è il modo preferito da Pontiggia per smascherare le ipocrisie e denunciare l'arroganza e il perbenismo.

Come in questa nitida e pungente riflessione:

> *La diversità dei normali* – Abituarsi alla diversità dei normali è più difficile che abituarsi alla diversità dei diversi.[15]

E in questo ribaltamento di concezione culturale riguardo all'interpretazione e all'uso dei classici, sigla finale dell'ampio saggio introduttivo del volume *I contemporanei del futuro* (1998) eloquentemente intitolata *Premessa*:

> La contemporaneità non esiste. Non esiste, dopo la Relatività, nella fisica e non esiste, dopo la Storia, nell'arte. Che i classici siano nostri contemporanei è un conforto idealistico e una menzogna pubblicitaria.
>
> Questa però non è una conclusione, ma una premessa. L'esperienza dei classici ci dice il contrario. Non sono nostri contemporanei, siamo noi che lo diventiamo di loro. Dimenticarli in nome del futuro sarebbe il fraintendimento più grande. Perché i classici sono la riserva del futuro.[16]

E, ancora, in questo lapidario e graffiante aforisma storico e sociale:

> soldati – Operatori di pace.[17]

tradizione umoristica ottocentesca (il Balzac poligrafo, il giornalista 'umoristico' Collodi, gli Scapigliati), giocano sull'antifrasi per smentire luoghi comuni, per scoprire lati paradossali dell'esperienza e "scavalcare" la verità, al modo di Karl Kraus».

[13] Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*, p. 539.

[14] «Collodi ha probabilmente influenzato il mio linguaggio, anche per il gusto delle antitesi, dei rovesciamenti» (G. Pontiggia, *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, «Moderni e Antichi», 2-3, 2004-2005, p. 49).

[15] Pontiggia, *Prima persona* (2002), p. 1737.

[16] Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, p. 58 (in *Opere*, p. 1532).

[17] G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, in *Opere*, p. 1059.

Tra i modelli di stile di Pontiggia svettano i *Ricordi* di Guicciardini, ai quali egli ha dedicato commenti illuminanti:

> «Poco e buono» […] Ammirevole la *e* copulativa che unisce il poco e il buono. Noi l'abbiamo sostituita con un *ma* avversativo e questo ci insegna qualcosa sulla nostra idea dello stile, nonché del lettore. E quanto alla materia, sono meno di cento pagine scritte in diciotto anni, nelle quali l'aforisma si apre, anticipando Montaigne, agli spazi sconfinati della morale e a quelli circoscritti della politica. Ma non per questo si attenua il pathos sotterraneo del colloquio con il lettore.[18]

Guidato dal celebre *ricordo* 210 Pontiggia si concentra come di consueto sulla lingua, in cui riconosce i segni della civiltà. Di Guicciardini egli coglie l'impareggiabile lezione di stile, che sulla traccia dell'etimologia latina è lezione di penetrazione nel cuore e nella mente dell'uomo attraverso le parole che pronuncia. Misura, concentrazione, passione del dettaglio sono qualità che Pontiggia ammira in Guicciardini e che gli consentono di elaborare una propria idea di stile come «percezione di una energia vivificante accompagnata da un senso profondo di piacere».[19]

Il «poco e buono» invece del «poco ma buono» è indice di una scelta radicale, non fondata sulla scelta del meno peggio (in cui l'ideale resta comunque il molto); «poco e buono» va nella direzione netta e inequivocabile che solo il «poco è buono». Si tratta di un'opzione perentoria, espressione di un ritroso disincanto e fondamento di tutta la successiva letteratura aforistica, indice di quel «dominio degli uomini e delle cose che passa attraverso una analisi smisuratamente capillare», come scrive nel *Ritratto di Guicciardini.*[20] In Guicciardini come in Pontiggia il lavoro non può che essere «capillare», secondo quanto lo scrittore aveva già sottolineato a proposito della revisione della *Grande sera*;

[18] G. Pontiggia, *L'aforisma come medicina dell'uomo*, in *Scrittori italiani di aforismi*, I, p. XVIII.

[19] Pontiggia, *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, p. 51.

[20] Pubblicato come introduzione alle *Opere* di Guicciardini curate da D. Marcheschi per l'Istituto Poligrafico dello Stato (Roma 1999), ora si legge nella raccolta di saggi *Il residence delle ombre cinesi*, pp. 81-99.

nel particolare si riflette sintetico il generale, sulla base dell'idea che «ogni parola è un mondo».[21]

Il lavoro sulla parola come compendio esemplare del mondo è uno dei punti forti dell'opera di Pontiggia. In quest'ottica si incrociano virtuosamente la riflessione sul senso della singola parola e la concentrata laconicità dell'aforisma. Nell'aforisma ogni variazione lessicale produce significati inattesi e nello spazio ristretto di poche parole ogni minima scelta è determinante.

La sezione finale del volume aforistico *Le sabbie immobili* si intitola *Parole all'indice (e no)*. Pontiggia compila un indice dei termini più importanti del libro. Il ricorso diretto alla parola fa parte della natura stessa dell'aforisma di Pontiggia, che adotta spesso la costruzione 'parola+commento', seguendo il gradito modello del dizionario. Qualche esempio:

> RILEGGERE – Si usa per i classici che si leggono per la prima volta.
>
> EPOCALE – Mutamento epocale. Ce n'è ogni giorno.
>
> ATTIMINO – Diminutivo di attimo, il tempo più breve che si possa percepire. Siamo riusciti non solo a fermarlo, ma ad accorciarlo ulteriormente. L'attimo però si ribella e, anziché contrarsi, si dilata. Devo riflettere un attimino, detto da chi chiede due giorni di riflessione. Voglio riposarmi un attimino, annunciato prima di una vacanza di dieci giorni. «Attimo, sei bello». Attimino.
>
> SINCERAMENTE – Lo stesso che onestamente. Sono sinceramente contento per te, credimi. Come credergli?[22]

[21] Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, pp. 317-18; v. anche *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, p. 56: «Altro dogma dell'avanguardia era l'impossibilità di scrivere romanzi, mentre io notavo come contemporaneamente uscissero, soprattutto all'estero, dei romanzi straordinari. Altra idea guida era che il linguaggio non avesse più risorse, però leggendo i classici io scoprivo i poteri straordinari della parola e mi chiedevo come recuperare queste potenzialità. Perché il linguaggio è mercificato, ma anche Kraus diceva che il linguaggio è "la prostituta che io devo rendere vergine". Non è impresa da poco, però è una impresa che già Kraus si proponeva alla fine dell'Ottocento. Perché, mi chiedevo, non riproporsela oggi?».

[22] Pontiggia, *Le sabbie immobili*, pp. 1041, 1051.

La parola è quindi il dichiarato e strutturale punto di partenza di molti aforismi di Pontiggia, che si diverte a collezionare termini che sono specchi dei costumi contemporanei. L'aforisma costruito come lemma lessicale ed enciclopedico è frequente nella letteratura aforistica dell'Otto-Novecento; si pensi al *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert e all'*Exégèse des lieux communs* di Bloy; alle voci del *Dizionario dell'Omo salvatico* di Giovanni Papini e Domenico Giuliotti (1923), al *Dizionario delle idee sbagliate* di Renzo Sertoli Salis (1955), a *Tagliar corto* di Dino Basili (1987), al *Neoitaliano* di Sebastiano Vassalli (1989). Pontiggia si innesta in una fervida tradizione, in equilibrio tra citazione e originalità, nella persuasione «che un'opera originale sia quella che introduce una variazione all'interno di un genere, le novità assolute le troviamo solo nelle locandine teatrali».[23]

Al genere dell'aforisma Pontiggia ha dedicato importanti considerazioni teoriche. Le più sistematiche sono contenute nella prefazione all'antologia *Scrittori italiani di aforismi* (1994-1996), che egli contribuì in maniera determinante a fare pubblicare nella prestigiosa sede editoriale dei «Meridiani» Mondadori. Già il titolo del testo, *L'aforisma come medicina dell'uomo*, fornisce una chiave di lettura della tradizione aforistica che sale, tra continuità, rotture, riprese, da Ippocrate agli autori contemporanei. Anche in questa occasione Pontiggia inizia il discorso, che ha un andamento a propria volta aforistico, dallo studio della parola.

> La radice della parola aforisma è la stessa di orizzonte. Il verbo greco *horízo* significa delimitare. Orizzonte è all'origine il cerchio che si apre allo sguardo. […] *Horós* greco corrisponde al latino *finis*, confine. In comune non solo il significato del nome, ma l'azione del verbo che ne deriva, ossia definire, porre i confini. Conoscere come separare, dividere. Sempre atti fisici, esperienze sensoriali, che diventano operazioni della mente. Anche circoscrivere, scrivere intorno. Ma il prefisso di definire, come di delimitare,

[23] Pontiggia, *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, p. 53; v. anche *Il giardino delle Esperidi*, p. 550: «l'originalità non è infatti mai minacciata dalla esistenza di fonti né dimostrata dalla loro assenza».

> è un altro, non è solo un rafforzativo, contiene, come il greco *apó*, l'idea di provenienza.
>
> Qual è il fondamento dell'aforisma, come dell'orizzonte? È la provenienza dello sguardo, il varco di una distanza, la possibilità di racchiudere, entro i limiti di una definizione, il flusso altrimenti inafferrabile dell'esperienza. Donde anche il significato secondario di estratto, di citazione, di delimitazione di un testo. Sempre il prefisso *de*, lo stesso che trasforma l'operazione di tagliare, *caedere*, in un atto della volontà, *decidere*.[24]

Sul genere aforistico Pontiggia aveva in precedenza scritto altre pagine rilevanti, trattando soprattutto dell'aforisma narrativo, quello cioè inserito in racconti e romanzi, che è anche questione autobiografica insieme critica e creativa. In particolare egli si era soffermato sugli aforismi della *Ricerca del tempo perduto* di Proust. Il saggio *L'aforisma narrativo*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 24 giugno 1992 (con il titolo sinceramente interrogativo *Ma Proust può diventare portatile?*), si legge nel volume *L'isola volante* e comincia con il memorabile aforisma che apre *Anna Karenina* di Tolstoj («Tutte le famiglie felici si assomigliano; ogni famiglia infelice è infelice in un modo particolare»). Pontiggia afferma che «sempre l'aforisma narrativo si inserisce nel contesto, come il viso di un uomo nell'affresco di una folla. E va letto nella prospettiva del personaggio o dell'azione».[25]

La considerazione di Pontiggia tocca un punto cruciale. Come forma breve l'aforisma può infatti vivere sia in modo autonomo (per lo più inserito in raccolte di aforismi) sia incluso come segmento senten-

[24] Pontiggia, *L'aforisma come medicina dell'uomo*, pp. XV-XVI; sul valore critico dello studio dell'etimologia v. *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, pp. 55-56: «La riflessione sul linguaggio, lo studio dell'etimologia, l'uso di un lessico anche limitato può aiutare a sviluppare un senso forte della parola. Tutto questo l'ho acquisito con il tempo. L'analisi etimologica ha il potere di arricchire l'attenzione critica, di potenziare l'interesse 'maniacale' per ogni parola che si adopera». Sulla scrittura aforistica di Pontiggia v. De Santis, *La scrittura aforistica di Giuseppe Pontiggia*, pp. 99-119; S.S. Nigro, *Risvegliarsi con Pontiggia*, «l'Erasmo», 21 (maggio-giugno 2004), pp. 31-35; C. Marazzini, *A scuola di lingua e di scrittura*, «l'Erasmo», 21 (maggio-giugno 2004), pp. 36-40.

[25] G. Pontiggia, *L'isola volante*, in *Opere*, p. 1478.

zioso all'interno di opere di altro genere, come romanzi, autobiografie, poesie, saggi. Nel primo contesto l'aforisma si trova a casa propria; nel secondo viene invece ospitato in un altro ambiente e deve in parte attenersi ad altre regole. L'aforisma della raccolta di aforismi è voce d'autore; l'aforisma narrativo può essere voce del narratore e di questo o quel personaggio, quindi non è assoluto ma funzionale al sistema narrativo. È perciò improprio dire che gli aforismi dei *Promessi sposi* esprimono il pensiero di Manzoni, poiché ogni aforisma deve essere valutato sulla base della voce che lo pronuncia e delle esigenze del racconto e non di quelle (o non solo di quelle) del narratore, dell'autore, dell'uomo Manzoni (o Shakespeare o Proust o Pontiggia ecc.). L'aforisma narrativo presenta pertanto ulteriori livelli di complessità e ambiguità, che ne aumentano sicuramente interesse e fascino. Scrive ancora Pontiggia:

> Se ancoriamo dunque il pensiero alle parole, non stupisce che esso possa risolversi, nella mente dei personaggi, in riflessioni ellittiche, in ricapitolazioni fulminee. Ma anche quando l'autore sembra uscire da loro e imporre la propria presenza con chiose aforistiche, una complicità interna lo lega alla scena. Soprattutto il romanzo moderno e contemporaneo, in tendenze perseguite tra gli altri da Joseph Roth, Isaac Singer, Bernhard e Kundera, ha elaborato forme nuove di sentenziosità ambigua, in cui l'aforisticità del personaggio si fonde con quella dell'autore.[26]

Pontiggia ribadisce con insistenza il collegamento tra pensiero e parola. Indicative a questo riguardo le osservazioni sulla scrittura di Wilfredo Pareto contenute nel saggio *Scoprendo Pareto* (2002). Pontiggia utilizza ancora una volta l'aggettivo «capillare» in una frase che è anche una dichiarazione di poetica:

> Il valore espressivo dei pensatori-scrittori non si misura tanto sulla veridicità capillare dell'analisi, ma sulla forza ideale della sintesi.[27]

[26] Pontiggia, *L'isola volante*, p. 1480.
[27] Pontiggia, *Scoprendo Pareto*, p. 153.

Di Pontiggia aforista, saggista, narratore colpisce proprio la «forza ideale della sintesi». L'aforisma è per eccellenza il genere della sintesi e della scorciatoia; la sua brevità finale, scriveva Niccolò Tommaseo nel *Dizionario della lingua italiana*, è «il frutto di lunghe osservazioni, esperimenti, pensieri». Genere classico per eccellenza, avrebbe detto Alberto Savinio, che nella voce *Romanticismo* della *Nuova enciclopedia* attribuisce al romanticismo la qualità *barbarica* dell'apprendimento infantile e al classicismo quella «misteriosa facoltà che sa ridurre i valori alla potenza massima e al minimo volume»; «S'intende che "classicismo"», afferma ancora Savinio, «è anzitutto selezione, e poi raggruppamento cosciente e scientifico di quegli elementi che nel romanticismo sono sparsi e allo stato naturale».[28]

Alla perspicacia dell'indagine segue il momento riepilogativo e decisivo della sintesi, che in Pontiggia non è comunicazione di contenuti astratti ma di contenuti divenuti testo, tangibili nella loro corporeità ortografica e semantica. Egli lo spiega nel saggio su Pareto:

> Il primato della cosa da dire non è, come molti pensano, il dominio del contenuto. Quando si riesce a esprimerla, diventa il primato dello stile. L'arte non è la cosa prima di dirla, come vorrebbero i contenutisti, e neanche il modo di dirla, come vorrebbero i formalisti. L'arte è la cosa detta nel linguaggio più efficace.[29]

Segue un profilo letterario di Pareto che in parecchi tratti assomiglia ancora una volta a quello di Pontiggia:

> Pareto scrittore è nella precisione chirurgica del taglio aforistico, nella acutezza dello sguardo e nella fermezza del polso con cui compie l'operazione stilistica più complessa e delicata: recidere il superfluo fino a lasciare l'essenziale.
>
> Il principio della economicità – ovvero la proporzione più funzionale tra mezzi e fini – non lo sorregge sempre nella architettura delle opere, che soffrono spesso di squilibri strutturali; ma lo

[28] A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 324-25.
[29] Pontiggia, *Scoprendo Pareto*, pp. 157-58.

> guida nella costruzione della pagina e nella energia delle frasi, portandolo a ricapitolazioni fulminee, a sintesi innovative, a conclusioni inventive.[30]

L'operazione chirurgica di «recidere il superfluo fino a lasciare l'essenziale» rinvia al modello di Guicciardini: alla formula del «poco e buono» e all'esortazione a togliere la «molta borra» che appesantisce i pensieri (*ricordo* 210). Nella propria opera di selezione qualitativa Pontiggia include il «colorito retorico» che contraddistingue i suoi scritti, tra cui la prediletta enumerazione ternaria, qui presente in due passaggi descrittivi assai significativi («nella precisione chirurgica del taglio aforistico, nella acutezza dello sguardo e nella fermezza del polso»; «a ricapitolazioni fulminee, a sintesi innovative, a conclusioni inventive»). Ulteriore prova che la brevità di Pontiggia, come del resto la brevità aforistica in generale, non è assoluta ma funzionale all'obiettivo artistico della «cosa detta nel linguaggio più efficace».

Nell'idea di selezione di Pontiggia è prioritaria anche la valutazione etica; lo stile non obbedisce solo a valori formali utopici e astorici ma si modella su un disegno di civiltà, conformandosi a un ideale di «grandezza», a un «pathos morale» che è esemplare in Plutarco:

> Le elusività e le *omissioni* di Plutarco nascevano inoltre dal suo senso dell'arte, che significa gerarchia e scelta di fatti, rinuncia a "dire tutto" per dire invece ciò che è essenziale; e questo ideale estetico coincideva con il suo ideale etico, che tendeva a cogliere nei personaggi non le banalità o le miserie che li accomunavano agli altri, ma i tratti che li distinguevano e ne facevano un destino.[31]

[30] Pontiggia, *Scoprendo Pareto*, pp. 162-63.

[31] Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*, p. 688; sul valore aggiunto di elusione e sintesi v. *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, p. 55: «[…] a scuola viene insegnato che la frase "la sventurata rispose" è una frase elusiva: è invece una frase che fa capire che l'amore è parola, è dialogo, è incontro che passa attraverso il linguaggio. Al tempo stesso, però, "la sventurata" è una sintesi potente. Ci fa capire infinitamente di più di quello che si potrebbe dire con molte parole».

Pontiggia aspira a una scrittura che definirei 'classica': prosa di «serrata tensione», il cui contrassegno «è la scansione costante delle parole e delle frasi, la cadenza musicale dei periodi. Che non è solo un problema di estetica, ma di speculazione. E riguarda uno degli aspetti più misteriosi dell'arte. Quando questo ritmo si spezza, il pensiero si incrina; quando procede fluido, il pensiero si dilata».[32]

Scopo di Pontiggia è dare respiro al pensiero. Questo obiettivo egli lo cerca e lo ottiene attraverso il «principio della economicità» e l'uso severo e ironico della scrittura, da cui esige la massima espressività in ogni frangente.[33] È un viaggio nelle profondità intrinseche del linguaggio che apre orizzonti sorprendenti e per lo più ignoti. Nelle opere di Pontiggia si avverte palpabile questo senso di scoperta che avviene e matura per mezzo della scrittura. Il progetto iniziale si sviluppa seguendo il movimento fisico e mentale della parola, la sua necessaria manualità.

[32] Pontiggia, *Scoprendo Pareto*, p. 165; cfr. G. Bonura, *La morale di Pontiggia contro l'intolleranza*, «Avvenire», 31 agosto 2002: «La sua prosa aforistica, stringata, ariosa e nello stesso tempo scultorea è una delle meraviglie della nostra letteratura contemporanea»; S. Pautasso, *Della discrezione letteraria*, «l'Erasmo», 21 (maggio-giugno 2004), pp. 17-18: «Nella sua pagina il procedere della scrittura avviene per considerazioni, osservazioni, citazioni, bloccate nel discorso dalla loro individualità, come frammenti staccati. Tuttavia non vi è nulla di impressionistico nel suo stile: è solo il disporsi del discorso sulla pagina che, con gli spazi a cui egli ricorre, sembra suggerirlo: perché Pontiggia, in realtà, si esprimeva con una prosa che, pur essendo critica, aveva una andatura ritmata, scandita, ma unitaria nella sostanza. E, a suo modo, inventiva. Si potrebbe richiamare la maniera delle *phrases courtes* di Renard, oppure i *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes, o, ancora, la «*brevitas*, intuitiva e sintetica» che egli ricordava a proposito del *Diario* di Morselli. Ma al di là dello stile frammentario e aforistico, c'è l'occhio del lettore che osserva libri, avvenimenti, personaggi attraverso la lente correttiva dei classici»; A. Battistini, *Il "linguaggio autoritario" e l'arte della retorica*, in *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, a cura di G. Ruozzi, Bologna, Gedit, 2006, pp. 45-46: «L'opzione selettiva ed elitaria non significa però l'assunzione di una retorica esoterica. […] Evidentemente essere chiari non significa essere insulsi o pedestri, ma semmai precisi e consapevoli delle minime sfumature, Né che ci si debba abbandonare all'immediatezza, allo scrivere "come viene viene". Semmai il canone euristico cui sembra rifarsi Pontiggia, trasmesso all'unanimità dai retori della classicità, è quello dell'"ars est celare artem"».

> Uno scrittore che si avventura nella narrazione non tende a portare alla luce se stesso (attività che risulta singolarmente gratificante per troppe persone), ma cerca in una terra incognita il punto di incontro con se stesso e con gli altri. Questo viaggio comporta la traversata del linguaggio e il suo ritrovamento.[34]

La crescita del respiro e la possibilità stessa che esso sussista e abbia spazio è favorita da un sapiente esercizio dello spazio bianco, dalle pause tra un paragrafo e l'altro del discorso. Nei saggi Pontiggia impiega con regolarità questo sistema, che dà alla prosa una progressione aforistica. I saggi brevi di Pontiggia, siano essi capitoli di un libro, introduzioni e recensioni critiche, sono quasi sempre composti in questo modo. In essi il discorso riceve accenti, sospensioni, accelerazioni particolari dal rapporto tra la ripetuta spaziatura tra i paragrafi e le dimensioni variabili del singolo paragrafo, che volta a volta può essere formato da un gruppo di pensieri, un solo pensiero, una singola citazione.

La citazione è una componente essenziale del repertorio retorico di Pontiggia, che deve accordare il lettore esuberante con lo scrittore selettivo.[35] Scrive nella prefazione al *Diario* di Guido Morselli (1988):

[33] Pontiggia, *Scoprendo Pareto*, p. 160: «L'ironia più sottile ama le omissioni, le lascia riempire alla collaborazione del lettore, che gliene è grato».

[34] Pontiggia, *L'isola volante*, p. 1495; v. anche *Il giardino delle Esperidi*, p. 659: «Il romanzo è un viaggio nell'ignoto. E l'aspirazione di un narratore non è di raccontare quello che sa, ma di scoprire quello che non sapeva e che pure è riuscito a raccontare. Certo ogni autore muove da una attesa orientata, ma il fascino del lavoro letterario è proprio di ampliare e di modificare l'orizzonte della poetica, non di confermarlo punto per punto come se fosse un teorema. Il limite di troppe opere, tradizionali e non, non è tanto di scostarsi dal loro progetto, quanto, al contrario, di aderirvi».

[35] Pontiggia, *Amori, divorzi e furti nei rapporti con i classici*, p. 57: «[…] la letteratura è fatta di furti, che nascono dalla memoria, dall'impiego della citazione. […] A me interessa da un punto di vista culturale scoprire questi innesti, però da un punto di vista espressivo mi interessa il risultato e distinguo il risultato dalla consapevolezza dei nessi. Il risultato nasce da una conoscenza profonda dei classici, però la sintesi è nuova». Sul rapporto tra citazione e stile v. I. Dionigi, *Pontiggia ovvero il demone dell'analogia*, in *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, pp. 99-110.

> Citare è un'arte difficile. Non è appropriarsi di una espressione, ma *farla propria*. Diceva Virgilio, a quelli che lo accusavano di plagio:
>
> «Perché non tentano anche loro gli stessi furti? È più facile strappare la clava a Ercole che un verso a Omero.»
>
> Morselli, come Dossi, assimila le citazioni a se stesso e si svela attraverso la voce degli altri.
>
> Di Breton cita:
>
> «Una poesia deve essere una disfatta dell'intelletto. Nient'altro» (12 giugno 1944).
>
> E di Montaigne:
>
> «Aspetta e vedrai tutto e il contrario di tutto» (12 novembre 1948).[36]

Citare una citazione è fare una citazione al quadrato; significa impadronirsi di un'espressione di cui si è già pubblicamente impossessato un altro autore, condividerla, manifestare la propria consentaneità, attestare simili frequenze di pensiero.

Questa sintonia non solo razionale ma emotiva è una delle caratteristiche della prosa critica di Pontiggia, che nel rispettoso confronto con gli altri autori avanza nella conoscenza, incerta e sorprendente, di se stesso:

> Uno scrittore, anche se deve commentare un classico, interroga le emozioni, moltiplica gli azzardi, dilata gli spazi. Non delimita il campo, lo ingrandisce, lo porta ai confini dell'universo ovvero di se stesso. Spesso chiosa in modo apparentemente antitetico ciò che dice. Fa il canto e insieme il controcanto. Nega con il disegno, afferma con il colore. Mentre esplora un mondo, ne abita altri possibili, ne inventa altri paralleli. Non è un passaporto diplomatico per la irresponsabilità, ma il riconoscimento della sua responsabilità più personale e più fraintesa.[37]

Citare e commentare sono a un tempo prove di cultura e di scrittura, di sapiente e simpatica imitazione. Alcuni esempi mi sembrano emblematici:

[36] Pontiggia, *L'isola volante*, p. 1435.
[37] Pontiggia, *Scoprendo Pareto*, pp. 147-48.

> L'età antica ci ha lasciato frammenti di opere. Leonardo ci lascia un'opera di frammenti.

Questo pertinente giudizio categorico si legge nella recensione di Pontiggia agli *Scritti letterari* di Leonardo da Vinci, intitolata *Un genio in frammenti*.[38] Pontiggia si diverte a variare una delle più celebri citazioni di genere: «Molte opere degli antichi sono divenute frammenti. Molte opere dei moderni lo sono al loro nascere» asseriva il *frammento* 24 dell'«Athenaeum» (1798); a cui è probabile si aggiunga l'influsso della seguente *nota azzurra* di Carlo Dossi: «Una volta si scrivevano libri, oggi frammenti di libri. Mangiata la pagnotta non restano che le briciole».[39] Seguono altre considerazioni in cui le caratteristiche di Leonardo si intrecciano, per affinità e per opposizione, con quelle del recensore-scrittore:

> Alla cultura vissuta come citazione oppone l'esperienza vissuta come sorpresa. Si definisce «omo sanza lettere», ma lavora incessantemente le frasi, variandone struttura e scansione.
>
> Dominato dal demone della ricerca, la antepone ai risultati. Eppure i suoi frammenti, scritti e figurativi, sono memorabili, confermando l'intuizione di René Daumal, «lo stile è l'impronta di ciò che si è in ciò che si fa».

Recensire opere di aforisti, epigrammisti e moralisti è per esempio un modo per descrivere e definire anche il proprio stile:

> Teofrasto si rivela un Linneo attico nella classificazione della gramigna umana. Fulmineo nella sintesi, a me sembra uno dei maestri occulti dell'aforisma moderno. Senza le sue immersioni negli abissi dell'avarizia, forse Leo Longanesi non avrebbe scritto un epitaffio come questo:
>
> «Vissero infelici perché costava meno».[40]

[38] Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, pp. 73-74.

[39] F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967², p. 50 (v. anche F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, p. 33); C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1988², p. 343 (anche in *Scrittori italiani di aforismi*, I, p. 1280).

[40] Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, p. 68.

Parlando delle *Massime* di Chamfort scrive che

> La sua modernità è una solitudine generosa ed eroica, l'energia di fondere sì e no in interrogativi tragici, il pathos di uno stile che si nega per dare.[41]

Il ritratto di Marziale gli suggerisce acuminate glosse aforistiche che prendono spunto dal testo antico per stigmatizzare l'ipocrisia odierna, a dimostrazione del valore creativo della citazione:

> La coscienza dei compromessi per sopravvivere e la famigliarità con i mostri che ci circondano lo preservano dalla indignazione, così cara alla ipocrisia dei nostri giorni. La sua satira non ha il veleno del moralista, che cerca l'inattaccabilità per potere uccidere. Marziale colpisce i vizi, non le persone. E i suoi nomi sono fittizi non per viltà, come hanno sempre pensato quelli che la praticano, ma per affilare la lama del giudizio, senza cedere all'arbitrio della parzialità. Non a caso il nostro periodo scambia per coraggio quella che è solo impunità dell'aggressione proditoria.[42]

Non potevano mancare, numerosi, i congedi siglati da aforismi-citazione, in forma diretta e indiretta:

> «Il genio non è che una lunga pazienza» (Buffon)
>
> «Qualunque filosofo si riduca a vivere a Corte diviene schiavo come il primo ufficiale della Corona» (Voltaire)
>
> Ma anche la concretezza, come dice Kafka dei tronchi nella neve, non è che una apparenza.[43]

Concludo con un aforisma-citazione che ritrae per contrappasso la generosa disponibilità all'ascolto di Pontiggia e la sarcastica impotenza

[41] Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, p. 96.
[42] Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, p. 115.
[43] Pontiggia, *I contemporanei del futuro*, pp. 150, 207, 219.

di chi si trova però invaso dall'arrogante petulanza dei «ladri di tempo, i disturbatori effigiati da Orazio nella IX Satira». È un «desolato aforisma» di Karl Kraus:

> Molti desiderano ammazzarmi. Molti desiderano fare un'oretta di chiacchiere con me. Dai primi mi difende la legge.[44]

[44] Pontiggia, *L'isola volante*, p. 1331.

Simona Selene Scatizzi

DITTICO SULLA FORTUNA DEL *LAOCOONTE* DI LESSING

1. *La nota di Hendrick J. Jansen* Des limites de la peinture et de la poésie extrait du 'Laocoon' de Lessing *al* Simon ou des facultés de l'âme *nell'edizione delle* Œuvres philosophiques *di Francis Hemsterhuis (1792)*

La 'fortuna' di un testo straniero nella letteratura di un'epoca o nella storia letteraria di una nazione dipende principalmente dalla 'fortuna' di *quel* testo all'interno di *quella* nazione, cioè dalle traduzioni parziali o complete che ne derivarono, anche se non dobbiamo sottovalutare il ruolo, talvolta determinante, esercitato nell'attività di diffusione delle idee in esso contenute, dalle citazioni presenti in altri testi o in recensioni eseguite da autori e critici del tempo.

La fortuna 'diretta' del *Laocoonte* di Lessing ha inizio nel 1802, a quella data risale infatti la prima traduzione francese, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la Poésie et de la Peinture. Traduit de l'allemand par Charles Vanderbourg,* completa anche di alcuni degli *Appunti* ritrovati nel *Nachlaß*, *Suppléments et Fragments au Laocoon, composé de matériaux destinés à la continuation de cet ouvrage, qui ont été trouvés parmi les manuscrits de l'Auteur après son décès*, pubblicata a Parigi dall'editore Antoine-Augustin Renouard.[1] L'edizione francese ebbe due recensioni

[1] Edizione riportata sia nella *Lessing-Bibliographie*, a cura di S. Seifert, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1973, sia nel quarto volume del *Gräesse Trésor de Livres*, nel quale leggiamo: «Il existe une trad. franç. du Laocoon par Ch. Vanderbourg (*Paris.*-1802 in-8°.), une seconde en italien (*Del Laocoonte* etc. *dal Tedesco in ital. da C. G. Londonio*. Milano.-1833, in-8°.) et deux autres en anglais par W. Ross (*London.*-1836, in-8°.) et par T. Burbidge (*London.*-1853. In-8°.)», sia ne *La France littéraire, ou Dictionnaire Bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs éntrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, par J.-M. Quérard, tome cinquième, Paris, 1833. L'*English Catalogue of books*, che include anche l'originale *London Catalogue* e tutti i libri pubblicati nel

nelle riviste parigine «Magasin Encyclopédique» e «Le Spectateur du Nord».[2]

Per quanto riguarda le traduzioni in lingua italiana, uscì nel 1833 la traduzione della prima parte del *Laocoonte* operata da Carlo Giuseppe Londonio,[3] seguita nel 1841 da quella dei *Frammenti della seconda parte del Laocoonte*, ad opera dello stesso traduttore, basate entrambe sull'edizione in lingua originale del 1822, con l'aggiunta di alcune note e d'una appendice del curatore.[4]

Precedentemente, Francesco Ambrosoli aveva dedicato un articolo, apparso sulla rivista milanese «Ape italiana» del 1822, ad una nota di Lessing inserita nel capitolo VII del *Laocoonte*, e lamentando la mancanza di una traduzione nella nostra lingua di quest'opera ne dava un rapidissimo sunto, facendo anche un commento sulla traduzione francese.[5]

Regno Unito di Gran Bretagna ed Irlanda tra il 1801 ed il 1836, edito e compilato da R.A. Peddie, Londra, 1836, riporta solamente una traduzione del *Laocoonte* risalente al 1836 per l'editore Ridgway, mentre nella *Lessing-Bibliographie* di Seifert si parla anche di una precedente traduzione parziale, limitata ai primi cinque capitoli, ad opera di Thomas de Quincey, contenuta nel ventesimo volume del *Blackwood's Edinburgh Magazine*, risalente comunque al 1826.

[2] Rispettivamente nel vol. 6 (1801), pp. 281-82 e nel vol. 3 (1803), pp. 230-42. L'articolo del «Magasin» si limita a riportare una sintesi dell'introduzione all'edizione francese del *Laocoonte* curata da Vanderbourg.

[3] *Del Laocoonte o sia dei limiti della pittura e della poesia. Discorso di G. E. Lessing recato dal tedesco in italiano dal Cav. C. G. Londonio*, Milano, per A. Fontana, 1833. Nell'*Introduzione* Londonio scrive: «presento al pubblico la traduzione del Laocoonte di Lessing, lavoro incominciato da me, sono parecchi anni, sull'edizione di Donauöschingen del 1822, ed interrotto più volte per altri studi ed altri lavori, determinai finalmente di condurre a compimento, quando vidi che nessuno pensava a far dono all'Italia d'un libro che va per la bocca di molti, ma che realmente è conosciuto da pochi».

[4] Oltre alle traduzioni italiane citate, esiste anche un compendio anonimo intitolato *Laocoonte di Lessing. Prima versione italiana*, Voghera, per Giovanni Torri, 1832. Le notizie sono riportate sia dal *Gräesse* sia dalla *Lessing-Bibliographie* curata da Siegfried Seifert. L'edizione a cui Londonio fa riferimento per la sua traduzione è G.E. Lessing, *Lessings Laokoon und Die Briefe antiquarischen Inhalts*, Donaueschingen, Fürstenbergische Hofbuchdruckerei Willibald, 1822.

[5] *Del Laocoonte di Lessing*, «Ape italiana», (l'articolo è siglato «F.A.»), 1 (1822), pp. 97-104: «E certo nessun popolo più dell'Italiano dovrebbe aver cura di propagare quei libri, nei quali son celebrati i capolavori dell'arti belle; unico oggetto che le

L'esistenza di una traduzione italiana del *Laocoonte*, precedente al 1802, ed attestabile alla fine del Settecento, si è rivelato un equivoco, che la critica letteraria ha portato con sé dal 1905 alle soglie del XIX secolo.[6]

Per la diffusione in via 'diretta' delle teorie estetiche di Lessing in Italia, dunque, sembrava dovessimo fare esclusivo riferimento a quella traduzione francese che abbiamo visto era circolante nella nostra nazione agli inizi del XIX secolo,[7] poiché è accertato che una traduzione

nazioni o più forti o più fortunate di noi ne invidino tuttavia. Il Lessing, nell'opera che abbiamo citata stabilisce con un finissimo giudizio, e con gusto veramente squisito i confini della pittura e della poesia, considerando quello che nel soggetto del Laocoonte era permesso a Virgilio col suo celeste idioma, e quello che non poteva e che non ardì infatti di fare l'artista in un pezzo di marmo e col solo soccorso dello scalpello. Dal che scorge ognuno la natura di questo libro esser mista di arti, propriamente dette, e di amena letteratura, e quindi lo studio doverne riuscire non meno dilettevole che fruttuoso. Laonde mal sapremmo in questa parte applaudire ai francese, che traducendo quest'opera ne eliminarono molte note, le quali pure son bellissime e degne di essere studiate quanto il restante del libro: e forse incorsero in questo errore unicamente perché versano quasi tutte sovra soggetti di semplice letteratura. Che anzi noi, per dare ai nostri lettori un'idea di questo scrittore, abbiamo creduto conveniente di tradurre appunto una di queste note, dalla quale potrà conoscersi la natura e l'importanza delle altre».

[6] Nel capitolo della mia tesi di laurea intitolato *Una supposta prima traduzione italiana del Settecento del "Laocoonte" di Lessing*, discussa nel 1998, ero risalita alla nascita dell'equivoco che il bell'intervento di Francesca Fedi al Convegno *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini* ha poi confermato. F. Fedi, *Parini e i teorici del Neoclassicismo*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi – C. Capra – F. Degrada – F. Mazzocca, II, pp. 969-92, Bologna, Cisalpino, 2000: «Mi pare invece da correggere l'ipotesi secondo la quale gli artisti della Milano tardo-settecentesca avrebbero nutrito un precoce interesse per il *Laocoonte* lessinghiano, attestato da una presunta versione coeva all'originale tedesco, opera del pittore Francesco Londonio. L'equivoco risale ad una nota che si legge nel saggio di Giorgio Nicodemi su *La pittura milanese dell'età neoclassica*, dove al suddetto Francesco Londonio, direttore della Quadreria di Brera, si attribuisce erroneamente l'iniziativa dovuta invece al suo più celebre omonimo Carlo Giuseppe: il quale tradusse effettivamente il *Laocoonte*, ma nel 1833, cioè in anni in cui Lessing era ormai autore piuttosto frequentato anche dagli intellettuali italiani».

[7] Questa edizione risulta essere appartenuta a Leopoldo Cicognara ed è presente nel suo *Catalogo ragionato dei libri d'Arte e d'Antichità* edito a Pisa nel 1821, accompagnata dal seguente commento: «opera eccellente e piena di giusta critica».

del saggio lessinghiano non era circolante in Italia negli ultimi trentaquattro anni del 1700. Restava tuttavia da verificare se passi tratti dal *Laocoonte* di Lessing, oppure un suo estratto in traduzione francese o italiana, non fossero invece reperibili all'interno di opere di altri teorici del Neoclassicismo europeo di fine secolo.

Dall'indagine effettuata in questo senso è emersa la presenza di un estratto in lingua italiana del testo di Lessing, intitolato *Dei limiti della pittura e della poesia e come queste due arti possono vicendevolemente soccorrersi*, nel terzo tomo della prima edizione italiana completa delle *Opere di G. G. Winckelmann* uscito nel 1833, ed apposto insieme ad estratti di altri saggi in appendice alle *Lettere familiari (1747-1768)*.[8]

Si tratta purtroppo però di un tardivo impegno traduttorio contemporaneo all'uscita della prima traduzione italiana effettuata da Londonio.[9] Assai più importante e degno di approfondimenti è risultato invece l'incontro fatto percorrendo le indicazioni che Charles Vander-

[8] *Opere di G. G. Winckelmann*, Prato, Giachetti, III, 1833, pp. 362-73. In nota si dichiara che l'aggiunta è un estratto dal *Laocoonte* di Lessing effettuato dagli editori pratesi, la cui sigla identificativa è «E.P.», e che deve riferirsi alla nota 41 del capitolo terzo del primo libro della *Storia dell'arte* di Winckelmann. «Vedi *Storia dell'arte*, libro I, cap. III, nota 41, nel primo tomo di questa edizione. Quest'aggiunta è un estratto dall'eccellente opera di Lessing intitolata *Laocoonte, ossia dei limiti della pittura e della poesia*» (nota 1, p. 362). Cfr. *Opere di G. G. Winckelmann*, I, *Storia dell'arte del disegno*, libro I, cap. III, par. 21 *Disposizione de' popoli settentrionali per le arti*, p. 141. A proposito dell'osservazione di Winckelmann che le terribili descrizioni di Milton non possono essere soggetti per il pennello, gli editori pratesi inseriscono una nota, n. 41 appunto, che recita: «Veggasi l'addizione al tomo III, dove si tratta dei *Soggetti, che le arti del disegno possono prendere in prestito dalla poesia*».

[9] Da una analisi del testo non risulta trattarsi di una semplice riproduzione in traduzione della nota francese di J. H. Jansen, *Des limites de la peinture et de la poésie extrait du 'Laocoon' de Lessing*, di cui parleremo a breve, e neppure di una sintesi dell'edizione francese di Vandenbourg, sebbene con queste essa condivida alcune scelte di traduzione. Rispetto alla sintetica nota di Jansen, gli editori pratesi si sono preoccupati di tradurre in modo più completo il testo originale, ed infatti la loro riduzione del *Laocoonte* di Lessing risulta per estensione lunga quasi il doppio di quella di Jansen. Anche se dobbiamo far notare che nell'*Avvertimento ai lettori*, dove sono sciolte le varie sigle che si trovano nell'edizione, compare anche la sigla «E. F.», che sta per editori francesi dell'anno II (dal 1793 al 1794), a conferma che gli editori pratesi ebbero a disposizione l'edizione francese delle *Opere* di Winckelmann curata dal Jansen.

bourg, il traduttore della prima edizione francese del *Laocoonte* (1802), offriva nell'*Avertissement*, alle quali nessuno ha fatto riferimento per stabilire la fortuna delle teorie estetiche di Lessing in Italia.

> Le Libraire Jansen, lorsqu'il donna, en 1792, l'édition complète des *Oeuvres de Hemsterhuis*, y joignit une note extraite de cet ouvrage (*Laocoon*), et il la joignit ancore à son édition des *Oeuvres* de Winckelmann.[10]

I testi che presumibilmente fecero da tramite per la diffusione delle teorie lessinghiane sull'arte e la poesia nell'ultimo decennio del XVIII secolo, furono dunque prima dell'edizione francese del 1802, le traduzioni francesi delle *Opere* di Hemsterhuis e di quelle di Winckelmann eseguite da Jansen.

Hendrick J. Jansen tradusse la *Histoire de l'art chez les Anciens* di Winckelmann in tre volumi nel 1793 all'interno della edizione delle *Oeuvres complètes de Winckelmann*.[11] La nota sul *Laocoonte* apposta da Jansen al volume contenente la *Histoire* di Winckelmann, è la stessa presente nella traduzione francese, anch'essa eseguita da Jansen, delle *Oeuvres philosophiques de M. F. Hemesterhuis* pubblicata nel 1792 a Parigi in due volumi (una seconda edizione aumentata uscirà solo nel 1809).

Nella edizione delle *Oeuvres* di Hemsterhuis da lui curata, Jansen ritenne che per agevolare la comprensione di alcune opere del «Platone

[10] G.E. Lessing, *Du Laocoon ou des limites respectives de la Poésie et de la Peinture traduit de l'allemand de G. E. Lessing par Charles Vanderbourg*, Paris, Chez Antoine-Augustin Renouard, 1802, *Avertissement du traducteur*, p. V. Parentesi mia. «Au reste, on ne doit pas regretter que cette note soit peu connue. Outre plusieurs inexactitudes que l'on y remarque, le rédacteur de cet extrait a mis dans la bouche de Lessing une proposition contre laquelle tout son ouvrage est écrit: "Savoir, que dans un sujet traité pittoresquement par un poète, la peinture du poète ne peut être regardée comme bonne, qu'autant que l'artiste peut l'adopter"».

[11] Nel primo volume figurano i libri I-IV (fino al cap. 5) della *Histoire*, preceduti dalla prefazione di Jansen, da estratti delle prefazioni alle traduzioni italiane del 1779 (Amoretti) e 1783 (Fea) e dalle memorie sulla vita e sulle opere di Winckelmann stese da Huber, seguiti da note storiche e giudizi critici di diversi autori e da alcuni estratti di altre opere tra i quali figura anche *Des Limites de la peinture et de la poésie extrait du 'Laocoon' de Lessing*.

olandese» giovasse porle a confronto con le voci di altri pensatori tedeschi, infatti incluse fra le altre anche le note di commento di Christian Garve alla *Lettre sur la sculpture*, scritta nel 1765 e pubblicata nel 1769.[12] In quest'ottica dobbiamo quindi interpretare anche l'apposizione della nota lessinghiana alla traduzione del *Simon ou des facultés de l'âme* di Hemsterhuis, la cui stesura è compresa tra il 1779 e il 1783,[13] a cui la curatrice della recentissima traduzione italiana delle *Opere* di Hemsterhuis accenna nell'introduzione.

> Infine, Jansen incluse nella sua edizione parti tratte dal *Laocoonte* di Lessing, traducendone alcuni passi relativi alla differenza della poesia dalla pittura e dalla scultura e collocandoli come note a piè di pagina del *Simon ou des facultés de l'âme* al fine di operare un confronto tra le teorie di Lessing e quelle di Hemsterhuis.[14]

[12] F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, a cura di E. Matassi, postfazione di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1994, p. 73. Michele Cometa, ci ricorda che Hendrick Jansen era anch'egli olandese come Hemsterhuis, ma francese d'adozione, e si situa al centro della cultura estetica del Neoclassicismo europeo nel solco tracciato da Winckelmann, di cui, come abbiamo già detto, era stato il curatore, editore e commentatore in lingua francese delle opere, oltre che di quelle di Mengs e di tutto il Neoclassicismo italo-tedesco.

[13] L'edizione curata da L-S-P. Meyboom, *Oeuvres philosophiques de François Hemsterhuis. Nouvelle édition augmentée de plusieurs pièces inédites, de notes et d'une étude sur l'auteur et sa philosophie*, I-III, Leeuwarden, Eekhoff, 1846-1850, di cui nel 1929 (1972[2]) è stata proposta dalla Olms Verlag la ristampa anastatica, comprende le opere già pubblicate nell'edizione Jansen, *Oeuvres* (1792) e van de Weyer, *Oeuvres philosophiques de François Hemsterhuis. Nouvelle édition, revue, augmentée et accompagnée d'une notice sur Hemsterhuys et d'un coup d'œil sur sa philosophie* (1825-1826). Al vol. II, dell'edizione di Meyeboom, pp. 80-138, incontriamo il saggio *Simon ou des facultés de l'âme*, e così come era stato per l'edizione delle opere curata da Jansen, anche Meyboom cita da un certo punto in poi parte dell'opera di Lessing, *Laocoonte*. Vedi Meyboom, *Oeuvres philosophiques*, II, pp. 97-117.

[14] F. Hemsterhuis, *Opere*, a cura di C. Melica, Napoli, Vivarium, 2001, Introduzione, p. XXIV. La Melica nella nota introduttiva alla sua traduzione italiana del *Simone o le facoltà dell'anima*, ci ricorda che questa opera fu composta da Hemsterhuis intorno al 1779 e rielaborata nel 1783. Il manoscritto, secondo alcuni studiosi e biografi di Hemsterhuis, sembra circolasse in Germania ad opera di Johann Heinrich Merck già intorno al 1781 e che in questa forma l'abbia letta anche Goethe.

La verifica di quali passi del *Laocoonte* Jansen avesse tradotto in questa nota, presente, come abbiamo già detto, in forma identica anche nella sua edizione della *Histoire* di Winckelmann, e quanto fedeli all'originale fossero queste citazioni, ha reso indispensabile chiarire i motivi che spinsero l'editore parigino delle opere di Hemsterhuis ad apporre quest'estratto dal *Laocoonte* in riferimento al saggio intitolato *Simon ou des facultés de l'âme*,[15] ed, in particolar modo, ad un preciso passo di questo saggio, che si colloca circa a metà del testo.[16]

Infatti l'opera fu pubblicata in traduzione tedesca secondo una versione non autorizzata dall'autore già nel 1782 nelle *Vermischte Philosophische Schriften*, II, pp. 245-344, a cura di C.F. von Blankenburg. In lingua originale l'opera uscì solo postuma nell'edizione Jansen delle *Oeuvres philosophique* del 1792 (II, pp. 187-249) e nel corso del XIX secolo nella edizione del 1825-1826 delle *Oeuvres philosophiques de François Hemsterhuis*, in due volumi, curata da S. van de Weyer, Louvain, ed in seguito nella edizione curata da Meyboom, citata nella nota precedente. Queste notizie sono riportate nella nota esplicativa alla recente edizione italiana delle *Opere* di Hemsterhuis curata da Claudia Melica, pp. 537-38.

[15] La nota a cui si fa riferimento e che riporteremo in appendice (in traduzione italiana ad opera della sottoscritta) è contenuta nella edizione Meyboom, *Oeuvres philosophique*, III, pp. 97-117, nello stesso luogo in cui Jansen la appose nella sua edizione settecentesca. La versione del *Simon* proposta in traduzione dalla Melica segue la versione del 1783, probabilmente quella definitiva voluta dall'autore e fino ad ora mai pubblicata. Sulla base della corrispondenza inedita e sulle diverse versioni sia di opere edite che inedite, alcune datazioni sono state riviste rispetto alla cronologia proposta dal Meyboom. È stato anche il caso del *Simon*.

[16] L'estratto dal *Laocoonte*, inserito a piè di pagina in un'ampia nota riassuntiva, venne apposto da Jansen in corrispondenza a questo passo del dialogo di Socrate: «Ainsi, elle ne parle pas au tact, mais beaucoup plus richement à la vue que tous les autres arts. Pour sa seconde perfection, elle tient à la vue, puisque nous avons dit qu'elle ne représent parfaitement que ce qui est visibile. Et pour la dernière, mon cher, croyez-vous que la Procné d'Alcmène, qui délibère éternellement si elle tuera le petit Itys, fournit un moment heureux pour l'éternité? Mais, dites-moi, je vous prie, pourquoi désirez-vous toujours de donner du mouvement à vos figures, de les faire parler, de leur inspirer de l'âme et de la vie, si éterniser le moment n'étoit pas une imperfection? Votre art est obligé par sa nature d'anéantir le mouvement, la succession des actions, enfin, tout ce qui désigne l'énergie continue d'un être actif, et de réduire ce mouvement, cette succession, cette vie, au repos et à l'inertie; et appelez-vous cela un privilège de votre art par dessus les autres arts? Il me semble que par là les seuls sujets que vous pouvez représenter avec vérité, se bornent au châtiment de

L'estratto riassume in molti punti il testo originale, ma riporta esattamente il contenuto dei passi fondamentali del *Laokoon* di Lessing. Merita, dunque, riferirsi ai principi estetici fondamentali di Hemsterhuis, anche se in rapida ricognizione, per individuare dove si rilevino le consonanze con la teoria lessinghiana, tali da giustificare appunto l'apposizione della nota sul *Laocoonte* da parte dell'editore Jansen e perché proprio questa nota sia stata inserita in riferimento ad un certo passo del *Simon.*

Hemsterhuis scrisse i suoi contributi direttamente in francese a partire dagli anni '60 del Settecento e fu uno dei punti di riferimento per il primo romanticismo tedesco dell'età di Goethe, la sua opera fu presente nel dibattito filosofico tedesco di quel periodo e la sua estetica fu importante per Jacobi, Herder, Novalis, Hölderlin e i fratelli Schlegel. Proprio da Jacobi sappiamo inoltre che Lessing stesso fu affascinato da Hemsterhuis.[17]

Due studi, affatto recenti, sul pensiero estetico di Hemsterhuis, hanno chiarito l'elaborazione della sua precisa concezione estetica. Essa si muove lungo l'asse che unisce la *Lettre sur la sculpture* al *Simon ou des*

Niobé, ou aux malheureux qui regardent la tête de la Gorgone. L'art d'Homère qui met en action les dieux et les hommes, qui se promène dans les siècles, qui monte à l'Olympe, traverse les mers, et descend dans cette nuit qui inspire de l'horreur aux immortels mêmes; cet art a un champ plus vaste, il me semble, pour étaler sa richesse et sa puissance».

[17] F.H. Jacobi, *Lettere sulla dottrina dello Spinoza*, Bari, Laterza, 1914, pp. 67-70. È certo che Novalis, Hölderlin e i fratelli Schlegel possedettero l'edizione Jansen delle *Oeuvres philosophique* di Hemsterhuis risalente al 1792, la quale insieme alla prima traduzione tedesca delle *Vermischte Schriften des H. Hemsterhuis* curata da von Blankenburg nel 1782 ed alla nota di commento e all'aggiornamento di quest'ultime ad opera dello stesso nel 1797, rappresenta la fase finale della ricezione in Germania dell'estetica di Hemsterhuis, che doveva risalire almeno al 1769, anno di pubblicazione della *Lettre sur la sculpture*, quando secondo alcuni le opere di Hemsterhuis circolavano ancora in rarissime edizioni se non addirittura manoscritte. (Cfr. F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, a cura di E. Matassi, postfazione di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1994, pp. 69 e ss.). Per gli altri testi di Frans Hemsterhuis mi avvalgo della traduzione italiana completa delle *Opere*, a cura di Claudia Melica. Le indicazioni sul rapporto Hemesterhuis e autori tedeschi si trovano nella postfazione di Cometa alla edizione italiana della *Lettre sur la sculpture*.

facultés de l'âme all'*Alexis ou de l'âge d'or* a l'*Aristée ou de la divinité*, le cui date di composizione sono comprese tra il 1765 e il 1787.[18]

Sia Funder che Grücker, responsabili dei primi approfonditi studi sull'estetica di Hemsterhuis, rilevarono che il principio imitativo, sul quale Hemsterhuis fonda le arti,[19] era comune a tutto il Settecento e che anche la concezione di bello ideale come superamento della natura era stato espresso perfino con gli stessi esempi da Winckelmann nei *Gedanken*.[20] Giustamente Matassi, nell'introduzione alla traduzione italiana della *Lettera sulla scultura* da lui curata, faceva notare che «i problemi cominciano a nascere al passaggio immediatamente successivo, sul *come* appunto la natura debba essere imitata»,[21] poiché qui interviene il concetto di "genio", e il conseguente riconoscimento della superiorità nell'arte del momento del concepimento rispetto a quello dell'espressione. Applicando le leggi dell'ottica alla nostra vista, Hemsterhuis nella *Lettre* afferma che per avere un'idea distinta di un oggetto è necessario che l'asse dell'occhio si sposti lungo i contorni di questo oggetto, in modo che tutti i punti che lo compongono si fissino chiaramente, e che successivamente l'anima colleghi tutti questi punti per acquisire l'idea dell'intero contorno, un'operazione questa che è dunque

[18] A. De Maria, *Il pensiero di Francesco Hemsterhuis*, Torino, Edizioni di Filosofia, 1964; A. De Maria, *Il pensiero estetico di Hemsterhuis*, «Rivista di estetica», 9 (1964), pp. 66-108. I due principali testi di riferimento nello studio sul pensiero estetico di Hemsterhuis di Amalia De Maria sono: E. Grücker, *François Hemsterhuis sa vie et ses oeuvres*, Paris, Durand, 1866; A. Funder, *Franciscus Hemsterhuis und die Ästhetik der Änglander und Franzosen im 18. Jahrhundert*, Bonn, Hanstein, 1912 e *Die Aesthetik des Frans Hemsterhuis und ihre historischen Beziehungen*, Bonn, Hanstein, 1913.

[19] Così Hemsterhuis esordisce all'inizio della *Lettre*: «il primo scopo di tutte le arti è di imitare la natura, il secondo di superarla producendo degli effetti che essa non produce […]. Occorre dunque esaminare, in primo luogo, come si esegue questa imitazione della natura; e, in seguito, che cosa significa superarla ed oltrepassarla: ciò ci condurrà alla conoscenza del bello» (Hemsterhuis, *Lettera*, p. 29).

[20] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 45. Nella parte conclusiva della *Lettre*, osserva Cometa nella già citata Postfazione, sembra di sentir parlare direttamente Winckelmann, in quanto tutti i principi winckelmanniani vi sono riassunti e perfino vi riecheggia la formula della '*edle Einfalt und stille Größe*' parafrasata con i termini '*repos*' e '*majesté*' da Hemsterhuis.

[21] Hemsterhuis, *Lettera*, introduzione di Matassi, p. 50, nota 3.

legata alla temporalità, che diviene quindi, «condizione qualitativamente discriminante nell'estetica di Hemsterhuis».[22] L'esempio addotto da Hemsterhuis per introdurre la questione è il confronto tra due vasi diversamente decorati e realizzati. La riflessione che scaturisce dalla scelta dell'uno piuttosto che dell'altro è espressa con la domanda retorica: «Non ne consegue, signore, in modo abbastanza geometrico, che l'anima giudica più bello ciò di cui essa può farsi un'idea nel più breve spazio di tempo?».[23] Alla quale segue un'altra importante precisazione, poiché stando così le cose si potrebbe pensare che un punto nero su uno sfondo bianco rappresenti il massimo della bellezza. Il principio è chiaramente esposto poche righe dopo: «L'anima vuole dunque naturalmente avere *il maggior numero d'idee nel più breve spazio di tempo possibile*»,[24] e quindi preferirà un gruppo scultoreo perché in questo il *maximum* d'idee si accorda al *minimum* di tempo e giudicherà bello in tutte le arti ciò che ci offre «il maggior numero d'idee possibile nel più breve spazio di tempo possibile».[25] Il bello quindi per Hemsterhuis «non ha alcuna realtà in se stesso».[26] È chiarissima, sottolinea De Maria, nella trattazione del bello di Hemsterhuis l'influenza del soggettivismo di matrice empiristica, rivelato esplicitamente dall'esempio dei due vasi tipico della psicologia empiristica settecentesca.[27]

Ancora Matassi nell'introduzione chiarisce in modo eccellente che il *minimum* è offerto secondo Hemsterhuis dalla struttura sintetica dell'anima, la velocità (tempo) della visione, che massimamente si esprime nell'uomo di genio, mentre il *maximum* ce lo offre semplicemente la quantità delle idee. L'opera d'arte bella è quindi l'*optimum* risultante dalla condizione eccezionale in cui *maximum* e *minimum* si incrociano.[28]

È anche evidente che nella concezione hemsterhuisiana della bellezza, la definizione leibnitziana corrente di 'unità nella molteplicità' riproposta da Crousaz e da Hutcheson, la nozione di *Beaux-Arts* di Bat-

[22] Hemsterhuis, *Lettera*, introduzione di Matassi, p. 11
[23] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 33.
[24] Hemsterhuis, *Lettera*, corsivo mio, p. 33.
[25] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 35.
[26] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 37
[27] De Maria, *Il pensiero di*, pp. 50-58
[28] Hemsterhuis, *Lettera*, introduzione di Matassi, in particolare pp. 11-14.

teux e il principio di imitazione proposto fra gli altri da Addison, André, Shaftesbury, e sviluppato da Winckelmann, vengono ad assumere un significato diverso.

Mi sembra che Matassi, a tal proposito, abbia centrato la questione, quando precisa che per conoscere la bellezza è necessaria l'abilità del soggetto a connettere rapidamente le parti per formare un tutto. La bellezza non può esistere quindi senza il legame con il soggetto, ed è, fin dalla *Lettre*, la conclusione di un processo che presuppone il superamento e non la semplice imitazione della natura.[29]

L'anima necessita dunque di tempo e di successione di parti se vuole rendere con la mano e con le parole una bella idea che ha concepito, ma proprio per ciò che presuppone la «successione o durata»,[30] per ciò che la costringe a notare un susseguirsi di parti ed una lenta successione di tempi, la stessa anima prova anche ripugnanza,[31] o, prova disgusto per una forma di temporalità meramente quantitativo-ripetitiva, poiché aspira ad una unione quanto più compiuta con ciò che sta al di fuori di essa,[32] e, quindi, quando l'omogeneità tra l'anima e l'oggetto non sussiste compiutamente, nasce la ripugnanza, *pendant* negativo del sentimento di piacere che scaturisce invece dalla relazione compiuta.[33]

Il legame tra bello e tempo instaurato nella *Lettre* è riproposto da Hemsterhuis anche nell'*Alexis*[34] (composto nel 1781 e pubblicato nel 1787) e nell'*Aristée* (composto nel 1776 e pubblicato nel 1779), ma subisce qui un ulteriore svolgimento. Nell'*Alexis*, l'atto unificante dell'anima è spiegato facendo ricorso alle leggi dell'associazionismo, è l'immaginazione che presenta le idee, ma è l'intelletto che si accorge dei

[29] Hemsterhuis, *Lettera*, introduzione di Matassi, p. 13. Nella *Lettre sur le Désir*, scritta nel 1768 e pubblicata due anni più tardi, Hemsterhuis dirà che l'unità del giudizio estetico non è raggiungibile se non nell'immediatezza, senza il mezzo degli organi, cosa che l'anima umana non può fare poiché deve servirsi di organi che sono sottoposti alla successione temporale (cfr. Hemsterhuis, *Lettera*, introduzione di Matassi, p. 14).

[30] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 37.

[31] De Maria, *Il pensiero di*, pp. 50-58

[32] Hemsterhuis, *Lettera,* introduzione di Matassi, nota 15, p. 56.

[33] Hemsterhuis, *Lettre sur les désirs*, in *Opere*, p. 514.

[34] Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, in *Opere*, pp. 286-91.

rapporti fra queste idee che coesistono nella mente per alcuni istanti,[35] e nell'*Aristée*, dove Hemsterhuis affronta un'analisi del bello in senso più metafisico rispetto alla *Lettre*, entra nella relazione insieme al bello o al sublime, che Hemsterhuis non distingue, ed al tempo, anche il concetto di ordine, tutti principi riconosciuti sì sottoposti al soggetto che li percepisce, ma anche legati alla natura delle cose, alla qualità che hanno le cose per formare un tutto.[36]

Da questo breve assaggio della concezione estetica di Hemsterhuis attraverso l'analisi critica della sua produzione emergono abbastanza palesemente alcuni punti di contatto con Lessing: il legame tra bellezza e temporalità, l'importanza del libero gioco tra immaginazione ed intelletto per le produzioni dell'arte, sono infatti due concetti cardine del *Laocoonte*. Vorrei aggiungere, alle precedenti considerazioni, altre riflessioni che si collegano specificatamente ad analoghe considerazioni fatte da Lessing nel *Laokoon*.

Sembra che Hemsterhuis nella *Lettre sur la sculpture* intenda decretare winckelmannianamente la superiorità dell'arte scultorea su quella pittorica e poetica, tuttavia, le sue considerazioni, ci fanno concludere che in realtà egli riconosca maggiori limiti alla scultura rispetto alla pittura e che entrambe siano meno libere nell'espressione in confronto alla poesia, ed arrivi dunque a stabilirsi su una posizione simile a quella di Lessing, pur partendo dal presupposto opposto.

Egli afferma che «di tutte le specie d'imitazione delle cose visibili essa (la scultura) è la prima poiché la più perfetta»,[37] in quanto più vicina alla verosimiglianza aristotelica. Inoltre la scultura «soddisfa contemporaneamente due sensi: il tatto e la vista»,[38] cosa che era riconosciuta tradizionalmente, e tale convincimento è ribadito anche nel *Simon*.[39] Ma alla scultura «convengono propriamente quiete e mae-

[35] Una relazione questa tra immaginazione ed intelletto stabilita da Hemsterhuis che ricorda da vicino il libero gioco dell'immaginazione che Lessing decretava come caratteristica alla creazione poetica e che anticipa in qualche modo quello che dirà Kant nella *Kritik der Urteilskraft* nel 1790.

[36] Hemsterhuis, *Aristeo o la divinità*, in *Opere*, pp. 611-14.

[37] Hemsterhuis, *Lettera*, pp. 37-38. Parentesi mia.

[38] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 44.

[39] Hemsterhuis, *Simone, o le facoltà dell'anima*, in *Opere*, p. 562.

stà»,[40] afferma Hemsterhuis, con termini che riecheggiano la formula di Winckelmann della *edle Einfalt und stille Größe*.

> Se dunque l'unità o la semplicità del soggetto, e la qualità facile e sciolta del contorno totale, costituiscono in scultura principi fondamentali, occorrerà che lo scultore, allorché vuole conseguire più facilmente la più grande perfezione nella sua arte, si limiti a rappresentare una sola figura. Occorrerà che essa sia bella, quasi in posizione di quiete, in un atteggiamento naturale; che si presenti con grazia […]. Se l'artista vuole rappresentare un gruppo, scelga un soggetto che s'imponga per maestà e grandezza, […] che l'azione sia unitaria e semplice, e che tutte le parti del gruppo concorrano a rafforzarla.[41]

Si notino, nel passo citato della *Lettre*, il ricorso a tutta la serie di termini usati nei *Gedanken* da Winckelmann a proposito della statuaria greca e, soprattutto, il riconoscimento dei limiti materiali di quest'arte che le impongono di concentrarsi non solo su *un'unica figura*, ma, come dice nell'ultimo periodo che abbiamo sopra riportato, può rappresentare *una sola azione*, deve limitarsi cioè a rappresentare situazioni ideali, una affermazione che rivela straordinaria sintonia con la posizione di Lessing e con la sua teorizzazione del *furchtbarer Augenblick*.

È possibile, ma indimostrabile, che Hemsterhuis fosse già al corrente delle argomentazioni del *Laocoonte* al momento della stesura della *Lettera*.[42]

Hemsterhuis fa infatti uso di un procedimento simile a quello cui ricorre Lessing nel *Laocoonte* per escludere dalla pittura il brutto e in particolare il disgustoso, riconosciuti legittimi invece nella poesia.[43]

[40] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 45. In francese i termini usati da Hemsterhuis sono *repos* e *majesté*.

[41] Hemsterhuis, *Lettera*, pp. 45-46.

[42] J.E. Poritzy, *Franz Hemsterhuis. Seine Philosophie und ihr Einfluß auf die deutschen Romantiker*, Berlin und Leipzig, Gebrüder Paetel, 1926, pp. 42 e ss. Hemsterhuis, *Lettera*, Postfazione di Cometa, nota 51, p. 91.

[43] Sulla questione si è soffermato anche Cometa. (Cfr. Hemsterhuis, *Lettera*, Postfazione di Cometa, pp. 78-79)

> Se l'artista vuole suscitare orrore o terrore è necessario che lo temperi con la bellezza di qualche figura allettante che mi attragga, e che mai il disgusto faccia parte del suo soggetto […].[44]

Hemsterhuis esclude il sentimento del disgusto dalle arti figurative, ed anche gli altri due sentimenti spiacevoli, il terrore e l'orrore, in quanto la scultura, che rappresenta una sola figura e un unico momento dell'azione, non può compensare questi sentimenti con quelli suscitati da altri soggetti partecipanti alla composizione. E, quasi citando alla lettera un passo del *Laocoonte*,[45] precisa che «la pittura può servirsi qualche volta del disgustoso per aumentare l'orrore, poiché le sue composizioni essendo assai estese possono mitigarlo in qualche altra parte»,[46] e ribadisce invece che «nei limiti di un gruppo di scultura esso s'impossessa di tutto».[47]

Infine con un'affermazione, che alcuni hanno letto come la prima attestazione del principio del pittoresco,[48] Hemsterhuis distingue tra

[44] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 46.

[45] G.E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000, p. 93: «La pittura può servirsi di forme brutte per raggiungere il ridicolo ed il terribile? Non voglio arrischiarmi a rispondere immediatamente con un no. È innegabile che la bruttezza innocua può diventare ridicola anche in pittura; in particolare quando le venga associata un'affettazione di grazia e di rispetto. Ma è altrettanto innegabile che la bruttezza dannosa, così come in natura, anche nel quadro suscita terrore; e che quel ridicolo e quel terrore, che sono già dei sentimenti misti, ottengono grazie all'imitazione un nuovo grado di penetrazione e di diletto».

[46] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 46.

[47] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 46. Lessing, *Laocoonte*, XXIV, p. 93: «Nella poesia la bruttezza della forma, per via della trasformazione delle sue parti coesistenti in progressive, perde quasi del tutto il suo effetto ripugnante; da questo punto di vista essa cessa quasi per così dire di essere bruttezza […]. In pittura, invece, la bruttezza ha tutte le sue forme indivise, e ha un effetto non meno forte che in natura. La bruttezza innocua non può di conseguenza rimanere ridicola troppo a lungo: il sentimento spiacevole prende il sopravvento, e ciò che nei primi momenti era farsesco diviene in seguito disgustoso. Non altrimenti avviene con la bruttezza dannosa, il terribile poco a poco si perde, e resta solo ed immutabile l'informe». Ricordo che Lessing usa il termine "pittura" intendendo con esso l'insieme delle arti figurative, in particolar modo il binomio pittura-scultura.

[48] P. Frankl, *The gotic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princenton, Princenton University Press, 1960, pp. 435 e ss. Hemsterhuis, *Lettera*, Postfazione di Cometa, p. 79.

due modalità di rappresentazione visuale, il plastico ed il pittoresco, in anticipo rispetto a colui che lo avrebbe in seguito teorizzato,[49] ed in contrasto con l'opinione comune alla sua epoca, che vedeva nel Laocoonte scultura la somma opera plastica dell'umanità, ritiene che questo gruppo appartenga piuttosto al genere del pittoresco.[50]

A proposito della poesia, la posizione di Hemsterhuis sembra assestarsi a favore della sua superiorità rispetto alle altre arti in modo molto analogo a Lessing. Leggiamo questa affermazione di Hemsterhuis.

> Devo far notare di sfuggita che sono *i primi schizzi* che piacciono di più all'uomo di genio e al vero conoscitore; e questo per due motivi. In primo luogo, perché essi mantengono maggiormente quella *divina vivacità della prima idea concepita* che non le opere finite e per le quali si è impiegato molto tempo; in secondo luogo, e principalmente, perché *attivano la facoltà poetica e riproduttiva dell'anima*, che immediatamente finisce e perfeziona ciò che in effetti non era che un abbozzo; e perciò essi *somigliano* molto *all'arte oratoria o alla poesia* che, *utilizzando segni e parole* anziché matite e pennelli, *agiscono unicamente sulla facoltà riproduttiva dell'anima* e, di conseguenza, producono effetti molto più considerevoli di quanto non saprebbero fare la pittura e la scultura, anche nella loro massima perfezione.[51]

Potremmo tradurre il passo in questi termini: la poesia, proprio per la sua finalità non descrittiva, per il fatto che ella non mostra l'oggetto nella sua evidenza ma ce ne fornisce solo un abbozzo, per la sua propensione al 'non-finito', attiva l'immaginazione in maniera più potente rispetto alle altre arti.

[49] Si tratta di W. Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty, Picturesque Travel and Sketching Landscape, to which is added a Poem on Landscape Painting*, London, 1792. Hemsterhuis, *Lettera,* Postfazione di Cometa, p. 79.

[50] Hemsterhuis, *Lettera*, p. 46: «Lei dirà che, posti questi principi, quasi non esiste un grande gruppo perfetto in scultura. Lo credo, e oso aggiungere che i due capolavori di quegli illustri rodesi, il Laocoonte e l'Anfione, appartengono molto più alla pittura che alla scultura». Cfr. Hemsterhuis, *Lettera*, postafazione di Cometa, p. 79.

[51] Hemsterhuis, *Lettera*, pp. 34-35. Corsivo mio.

E ancora a proposito del paragone tra artisti Greci e artisti moderni Hemsterhuis fa una significativa precisazione.

> Per concludere il paragone fra gli artisti greci e i moderni, la prego di fare attenzione alle immagini con le quali si rappresenta *il diavolo*: è questo il solo soggetto che veramente ci appartiene e che non abbiamo potuto imitare dagli antichi. I nostri artisti lo trattano non solo nel modo più ripugnante ma anche più ridicolo. Se *i Greci* avessero trattato lo stesso soggetto, *gli avrebbero attribuito una figura costante* […] È vero che *in ciò i poeti hanno un grandissimo vantaggio sullo scultore e sul pittore*, e questo per due ragioni. In primo luogo, rappresentando il diavolo, *possono esprimere il senso del gigantesco* […]; e, in secondo luogo, *hanno la possibilità di farlo agire* ed è allora che *la mostruosità delle sue azioni* e la grandezza delle cose che lo circondano riescono a rendere l'idea di questo essere che combatte San Michele nelle pianure dei cieli.[52]

[52] Hemsterhuis, *Lettera*, pp. 43-44. Corsivo mio.

[53] Lessing, *Laocoonte*, XII, pp. 57-59. Commentando questo passo omerico: «ma Atena, arretrando, prese con mano gagliarda, | un masso ch'era là nella piana, nero, aspro e grande; | gli uomini antichi lo avevano posto a confine d'un campo; | con esso colpì Ares furioso sul collo e gli sciolse le membra; | sette peltri copriva caduto, e impolverò le chiome» (Omero, *Iliade*, XXI, 403-407); Lessing faceva notare che il masso scagliato da Minerva contro Marte era stato messo a confine di un territorio da diversi uomini dell'epoca di Nestore, gli unici in grado di vincere gli eroi di Omero, che a loro volta egli faceva «forti il doppio degli uomini più forti dell'epoca». Lessing si domanda quindi che dimensioni dovrebbe avere la dea per potere scagliare un masso di tale pesantezza e grandezza, da fare cadere a terra Marte, che sappiamo dalle parole del poeta essere alto circa ventuno metri. Certamente l'altezza della dea non doveva essere proporzionata alla dimensione del masso, altrimenti tutto il meraviglioso si sarebbe perso, se invece la statura della dea non fosse stata proporzionata alla grandezza della pietra, nel quadro si sarebbe prodotta inverosimiglianza, e, nel caso di Marte, l'impossibilità di conferire al dio le sue straordinarie dimensioni, gli avrebbe fatto perdere la sua connotazione di divinità, relegandolo al rango di un comune guerriero caduto a terra. Gli dèi dell'Olimpo avevano una forza ed una grandezza sovrumana che la pittura non riesce a portare sulla tela, ma che la scultura, in certo qual modo può fare. La pittura dunque non ammette né la rappresentazione di oggetti di dimensioni smisurate né la rappresentazione di velocissime sparizioni, se il pittore vuole farlo si vede costretto ad usare sulla tela segni arbitrari e non naturali.

Si ricordi, oltre alla fondamentale affermazione lessinghiana che la poesia può fare agire i suoi personaggi e caratterizzarli tramite le loro azioni, quello che Lessing affermava a proposito del sublime delle dimensioni e della velocità[53] e, nei paragrafi dedicati alla trattazione del problema dell'allegoria, le sue distinzioni tra la modalità pittorica e poetica di raffigurare Venere.[54]

Alla luce di queste consonanze circa la questione della superiorità della poesia sulla scultura, sia Grücker che Funder si posero il problema

«La velocità è un fenomeno tanto nello spazio quanto nel tempo, è il prodotto della lunghezza dell'uno e della brevità dell'altro. Essa stessa non può quindi essere oggetto della pittura invece i poeti possono esprimere questa velocità in più di una maniera: quando è nota la lunghezza dello spazio attirano la nostra attenzione sulla brevità del tempo; ammettendo una straordinaria misura particolare dello spazio; oppure non accennano né al tempo né allo spazio, ma lasciano dedurre la velocità solo dalle tracce che il corpo mosso si lascia indietro sulla via». Vedi, G.E. Lessing, *Laocoonte*. *Paralipomeni*, a cura di T. Zemella, Milano, BUR, 1994, p. 325.

[54] Lessing, *Laocoonte*, IV, p. 32: «Nulla costringe il poeta a concentrare il suo ritratto in un solo momento. Egli, se vuole, prende ogni azione sin dall'origine e la conduce al suo esito attraverso ogni possibile sviluppo»; Lessing, *Laocoonte*, X, p. 53: «Quando il poeta personifica delle astrazioni queste sono caratterizzate dal nome e da quello che egli gli fa fare. All'artista tali mezzi mancano. Egli deve dunque aggiungere alle sue astrazioni personificate dei simboli grazie ai quali divengono riconoscibili». Lessing ribadisce ancora attraverso l'esempio, tratto dalla *Eneide* di Virgilio, di Venere che consegna le armi divine al figlio, che mentre questa azione può essere rappresentata sia dal poeta che dall'artista, poiché qui Venere appare in tutta la grazia e la bellezza che le spettano, quando vuole vendicarsi degli uomini di Lemno che l'hanno disprezzata, assume un aspetto selvaggio e tempestoso, e questo, ci dice Lessing, non è un momento per l'artista, in quanto essa non conserva nessuno degli attributi che la rendono riconoscibile. Questo momento è al contrario per il poeta solo uno dei tanti altri, nei quali invece la dea si mostra nella sua veste tradizionale, e che egli ha il privilegio di affiancare a questo totalmente contraddittorio del suo carattere precipuo, quindi la dea sebbene infuriata rimane per noi nell'opera del poeta ancora riconoscibile. Nelle arti figurative, Lessing ribadisce di nuovo, come aveva fatto all'inizio per il Laocoonte scultura, le figure sono degli astratti personificati che debbono mantenere la loro caratterizzazione, se vogliono essere riconoscibili. L'assenza della dimensione temporale vincola l'artista a raffigurare simboli immobili. La dimensione temporale permette, al contrario, alle figure della poesia di apparire diverse e di manifestarsi anche in forme contraddittorie e incoerenti.

su chi dei due, Lessing o Hemsterhuis, avesse influenzato l'altro e se ciò fosse avvenuto.[55]

La soluzione che Grücker propone, mi pare, se si tiene presente la cronologia di composizione delle opere di Hemsterhuis, possa veramente essere quella più plausibile. Se il bello consiste nel cogliere il maggior numero di idee nel minor tempo possibile, dice Grücker, la poesia, che si serve di segni che sono come schizzi, è senz'altro superiore alla scultura. Egli insiste che la superiorità della poesia, espressa poi da Hemsterhuis nel *Simon*, la cui composizione risale al 1787, si trovi già espressa nella *Lettre*, e ritiene anche che la *Lettre* circolasse già nel 1765, nell'anno cioè della sua composizione e l'anno precedente alla pubblicazione del *Laokoon*.[56] Nel tempo che intercorre tra il 1766 e la pubblicazione del *Simon*, che sappiamo risalire al 1792 (postuma), o anche tra il 1766 e la sua composizione avvenuta, nel 1787,[57] Hemsterhuis ha sicuramente frequentato, sia Jacobi, sia Herder, sia Goethe, in anni in cui, mi pare si possa tranquillamente sostenere, le teorie lessinghiane erano più che diffuse in ambito tedesco, seppur in quello europeo dobbiamo aspettare, se si esclude la nota di Jansen, il 1802, data della prima traduzione in francese del *Laocoonte*. Grücker non arriva comunque a sostenere che Lessing si sia ispirato allo Hemsterhuis della *Lettre sur la sculpture* nel suo *Laocoonte*, rivendica solo che Hemsterhuis ha intravisto una teoria a cui Lessing ha legato il suo nome.

A me pare invece possibile che questa consonanza di posizione tra *Lettre* e *Laokoon* sia del tutto spiegabile, semplicemente riflettendo che, le fonti a cui Lessing attinse per la costruzione del suo saggio erano

[55] De Maria, *Il pensiero*, pp. 41-43: «anche se Hemsterhuis intitola la sua opera fondamentale d'estetica *Lettre sur la sculpture*, già in questa accenna, e ben più tardi nel *Simon* sviluppa, la tesi della superiorità della poesia, sì che persino critici come Poritzky, Neeb e Bulle, i quali non hanno dedicato precipuamente la loro attenzione all'estetica di Hemsterhuis, hanno preso posizione in proposito». (cfr. J. Neeb, *Über Hemsterhuis und den Geist seiner Schriften*, 1814; F. Bulle, *Franciscus Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrhunderts*, Lipsia, 1911).

[56] Grücker, *Hemsterhuis*, pp. 199-200.

[57] Per le questioni cronologico-compositive delle opere di Hemsterhuis ci atteniamo alle notizie offerte da Claudia Melica.

quelle comuni a tutti coloro che si occupavano di problemi filosofici ed estetici in Europa intorno alla metà del Settecento, e che, soprattutto è assai probabile vi sia stata una circolazione di idee ed uno scambio intellettuale indiretto tra Hemsterhuis e Lessing, per il tramite del loro comune amico Jacobi già all'epoca del dibattito sul *Trauerspiel* (1757-1759) che coinvolse, come abbiamo visto, quest'ultimo, Lessing e Mendelssohn, e nel quale si affrontarono molti dei temi sviluppati e approfonditi poi nel *Laocoonte* da Lessing.

Per quel che riguarda il rapporto tra il *Simon* e il *Laokoon*, sorprendente è la consonanza tra Lessing ed Hemsterhuis, se riflettiamo sulla modalità con la quale nel *Simon* Socrate (Hemsterhuis) spiega la superiorità della poesia rispetto alle altre arti. Dopo aver sostenuto che la scultura si rivolge non soltanto al tatto ma molto più ampiamente alla vista rispetto a tutte le altre arti, Socrate pone una domanda al suo interlocutore.

> Ditemi, vi prego, *perché desiderate sempre fornire movimento alle vostre figure*, farle parlare, animarle e darle vita, se *rendere eterno il momento non è un'imperfezione*? *La vostra arte*, per sua natura, *annienta il movimento*, *la successione delle azioni*, infine, tutto ciò che designa l'energia continua di un essere attivo; e, inoltre, essa riduce tale movimento, questa successione, questa vita *alla quiete* e all'inerzia. Chiamate ciò un privilegio della vostra arte rispetto alle altre arti? […] *L'arte di Omero* che mette in azione gli dei e gli uomini […] quest'arte *ha un campo più vasto*, mi sembra, per espandere la sua ricchezza e potenza.[58]

Proprio in relazione a queste osservazioni di Hemsterhuis, nelle quali il filosofo olandese sottolinea la più ampia sfera della poesia rispetto alla scultura, riconoscendo proprio nella possibilità di far agire e muovere i suoi personaggi la superiorità della prima forma d'arte, Jansen inserì la lunghissima nota sul *Laocoonte*. L'aspetto interessante di questo passo è costituito dal fatto che Hemsterhuis utilizza proprio i

[58] Hemsterhuis, *Simon*, p. 562. Corsivo mio. Alla fine di questo passo, Jansen inserì la lunghissima nota sul *Laocoonte*.

due elementi che anche Lessing aveva messo in evidenza come le due discriminanti per le quali le arti figurative risultano essere inferiori alla poesia: l'assenza di movimento, quindi lo stato di quiete, l'immobilità, e la mancanza di successione di azioni, dunque l'eternità dell'attimo rappresentato.

Pur non disponendo di dati né certi, né inconfutabili, per sostenere l'incidenza del *Laocoonte* sul *Simon* – l'unica certezza è che la data di composizione e di pubblicazione del saggio di Hemsterhuis è sicuramente posteriore al 1766 – ritengo si possa reputare significativa la corrispondenza dimostrata tra il passo hemsterhuisiano citato e alcuni dei luoghi e termini del *Laocoonte*.

Per spiegare l'influenza del *Laocoonte* sul *Simon*, non è necessario fare alcun ricorso a possibili furtive e clandestine circolazioni di manoscritti, come è stato sostenuto. Lo stesso atto di accostamento, proprio in relazione a questo luogo del *Simon*, della nota sul *Laocoonte* da parte dell'editore Jansen nel 1792 non può considerarsi casuale, ma attesta che la palese vicinanza di opinioni dei due autori non gli sfuggì. Jansen, infatti, come fa notare Cometa nella Postfazione all'edizione italiana della *Lettera sulla scultura*, era sicuramente al corrente del movimento filosofico europeo, e raccolse nell'edizione delle *Opere* del filosofo olandese, oltre a questa di Lessing, altre voci di pensatori tedeschi, che egli riteneva potessero migliorare la comprensione dell'opera di Hemsterhuis.[59]

[59] Hemsterhuis, *Lettera*, postfazione di M. Cometa, pp. 79 e ss. Cometa sottolinea come per molti anni gli effetti delle considerazioni esposte da Lessing nel *Laocoonte* e da Hemsterhuis nella *Lettre*, nel *Simon*, e negli altri saggi si faranno sentire e animeranno il dibattito estetico in area germanica. Herder dedicherà al *Laocoonte* la prima delle sue *Kritische Wälder*, e scrive la *Plastik* (J.-G. Herder, *Plastica*, Palermo, Aesthetica, 1994, pp. 104 e ss.) tra il 1768 e il 1770, la pubblica poi nel 1774, anche in reazione alla *Lettre sur la sculpture* di Hemsterhuis. A.W. Schlegel, che possiamo ritenere l'unico vero continuatore dell'estetica di Hemsterhuis, nei frammenti 142, 171 e 271 dell'*Athenäum*, ma soprattutto nelle *Lezioni di estetica* tenute all'università di Berlino nel 1801 e pubblicate molto tempo dopo (A.-W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, II, (*Die Kunstlehre*), Stuttgard, Kohlhammer, 1963, pp. 122-25) mimerà passo passo le argomentazioni di Hemsterhuis e userà una terminologia spiccatamente lessinghiana.

2. *Le critiche di Borsieri, Foscolo, Ambrosoli al sonetto di Onofrio Minzoni*
Sulla morte di Cristo

Nelle *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, uscito anonimo a Milano il 19 settembre 1816, Pietro Borsieri nomina Lessing «l'illustre autore del *Laocoonte*»,[60] nel capitolo secondo intitolato *La compera di un buon libro o censura della «Biblioteca italiana»*, ed in particolare in quella famosa lettera di un solitario ad un galantuomo, alla quale affidava la propria amara riflessione sulla mancata realizzazione delle speranze di rinnovamento della cultura italiana, riposte inizialmente nella rivista di Acerbi, ed attaccava apertamente uno dei suoi maggiori collaboratori, Pietro Giordani.[61]

Il contesto all'interno del quale si trova il richiamo a Lessing è dunque importante. Borsieri sembra voler far presente ai neoclassici dove si possono trovare esempi e lezioni di giusta critica, e cioè nelle due opere maggiori di Lessing, che egli quindi ritiene sconosciute ai rappresentanti di quel movimento.[62] Tuttavia il rimando a Lessing sembra non lasciare altra traccia nella produzione del Borsieri, non s'incontra sicuramente in quella precedente al 1816 relativa agli anni dell'intenso legame col Foscolo.

Nella recensione al trattato *Del bello e del sublime* di Ignazio Martignoni apparsa nel 1810 sugli *Annali di scienze e lettere*,[63] Borsieri aveva sottolineato come quest'opera non contenesse teorie o osservazioni nuovamente pensate intorno alla natura del bello e del sublime, ma offrisse quanto di meglio era stato scritto dai vari scrittori, limitandosi

[60] P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno e altri scritti editi e inediti*, a cura di G. Alessandrini, prefazione di C. Muscetta, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, p. 27.

[61] Non si dimentichi che Borsieri era stato incaricato di redigere l'introduzione nel numero di apertura della rivista, il cui contenuto egli convogliò poi all'interno delle *Avventure*, dopo che Acerbi gli preferì l'introduzione di Giordani.

[62] Le due opere a cui si riferisce Borsieri sono il *Laocoonte* (1766) e la *Drammaturgia d'Amburgo* (1769).

[63] Per l'attribuzione si veda L. Derla, *Un articolo inedito ed uno sconosciuto di Pietro Borsieri*, «Giornale storico della letteratura italiana», 149 (1972), pp. 387-93.

ad ordinarne la materia con criterio. Ma riportandone un breve estratto, aveva ricalcato spesso le parole di Martignoni, senza preoccuparsi di riferire l'origine di certe affermazioni, come nel caso del passo seguente, nel quale il riferimento alla teoria fondamentale esposta nel *Laocoonte* avrebbe dovuto suggerirgli almeno un richiamo a Lessing.

> E fra l'altre conseguenze merita di essere menzionata quella che risulta dalla diversità dei mezzi adoprati nelle varie arti. Tutti sanno che nella pittura, nella statuaria, nell'architettura la varietà introdotta nelle imitazioni non può essere che simultanea; poiché esse, non ammettendo successione né di movimento né di tempo, hanno il loro impero limitato al solo istante trascelto dall'artista: nella poesia all'opposto, nella eloquenza, e nella musica la varietà è successiva, poiché queste arti non fanno a meno di svolgere gradatamente i loro concetti.[64]

La conferma della conoscenza tarda del *Laocoonte* di Lessing da parte di Borsieri sembra giungere da altri riscontri.

All'uscita della traduzione italiana del *Laocoonte* di Lessing ad opera di Giuseppe Londonio, apparve sulle pagine della *Biblioteca Italiana* la recensione di Francesco Ambrosoli.[65]

[64] «Annali di scienze e lettere», III, 8, (1810), Milano; cfr. I. Martignoni, *Del bello e del sublime. Libri due*, edizione a cura di A. Brettoni, Roma, Bulzoni, 1988, *Della natura e delle diverse specie del bello*, p. 12: «Se non che è mestieri l'osservare simultanea poter essere, o successiva la varietà giusta la natura degli stromenti, ossia de' mezzi, onde le ingenue discipline ed arti nelle loro imitazioni si giovano. Contemporanea perciò è nella pittura, nella statuaria e nell'architettura; successiva nella poesia, nella musica e nell'eloquenza, siccome quelle che nelle loro invenzioni circoscritte non sono ad un sol momento, ma digradar possono e sviluppar successivamente i propri concetti. Dalla quale diversità spontanei procedono i canoni da serbarsi nel porre d'accordo l'unità colla varietà. Sobrio infatti vuol esser l'uso della varietà, ove d'obbietti si tratti, i quali simultaneamente alla nostra comprensione si presentino, e più liberale allorché a mostrar sabbiano successivamente; conciossiaché mal riesca la mente ad abbracciare ad un tempo varj e disparati oggetti, mentre di leggieri li concepisce, ove partitamente le si offrano».

[65] *Del Laocoonte, ossia dei limiti della Pittura e della Poesia; Discorso di G. E. Lessing recato dal tedesco in italiano dal cav. C. G. Londonio, Milano 1833, per Antonio Fontana*, «Biblioteca Italiana», 72 (1833), pp. 156-75. D'ora innanzi segnalato in

Tra poche pagine avrò modo di mostrare quanto la filosofia e la critica d'arte di Lessing influenzerà il pensiero estetico di Ambrosoli negli scritti prodotti durante gli anni del suo impegno accademico, ma, fin da queste pagine di recensione al *Laocoonte*, si avverte com'egli abbia saputo cogliere i temi maggiormente significativi affrontati da Lessing. Ambrosoli, sottoscrivendo un giudizio comune a Londonio ed a Wolfgang Menzel[66] intorno alla chiarezza dei pensieri ed all'efficacia dell'espressione prosastica del Lessing che rende «piana e facile» «l'intelligenza delle singole parti di questo libro» «anche a coloro i quali forse non potranno risalire alla comprensione del tutto»,[67] si avvia a offrire un esempio della fecondità e della utilità delle opinioni lessinghiane applicate nella pratica della critica letteraria.

La parte più interessante di questo commento risiede però nelle ultime quattro pagine.

Non mi risulta che fra la mole degli studi dedicati dalla critica alla poetica foscoliana si sia mai fatto riferimento a questa ultima parte della recensione di Ambrosoli, se si eccettua questo rapido accenno:

> Eine besondere Beachtung verdient diese Rezension auch deswegen, weil der Rezensent am Ende eine praktische Anwendung der lessingschen Prinzipien auf die italienische Dichtung macht und dabei sogar eine Urteil von Ugo Foscolo widerspricht, der eine gewisse poetische Szene in einem Gedicht nach den ästhetischen Prinzipien der Bildhauerei beurteilt und wegen ihrer

nota: Ambrosoli, «B.I.», pagina. L'articolo firmato «A» è stato attribuito a Francesco Ambrosoli (si veda in proposito, F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, p. 171, in nota) autore anche dell'articolo apparso sull'«Ape italiana» nel 1822 nel quale auspicava una traduzione italiana dello stesso scritto. Si veda, per altri giudizi di Ambrosoli su Lessing, la decimosesta lezione della *Storia della letteratura antica e moderna nella versione di Francesco Ambrosoli*, a cura di R. Assunto, Torino, Paravia, 1974, p. 319, e soprattutto l'articolo della sottoscritta, *Il* Laocoonte *di Lessing nella poetica foscoliana: la lettera al Fabre e le* Grazie, «Moderni e Antichi», 2-3 (2004-2005), pp. 382-443: 381-83.

[66] W. Menzel, *Della poesia tedesca. Versione dall'originale tedesco di G.B.P*, Milano, Fontana, [s.a.]

[67] Ambrosoli, «B.I.», p. 171.

> Undarstellbarkeit in der Malerei bzw. in der Skulptur verworfen hatte.[68]

Il riferimento è all'articolo *Intorno a un sonetto del Minzoni*, facente parte dell'insieme di articoli che Santini, curatore del volume *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)* uscito nel 1933 per l'edizione nazionale delle *Opere* di Ugo Foscolo, pose fra quelli ispirati da Foscolo, ma non di intera autenticità, quasi tutti pubblicati anonimi negli «Annali di Scienze e Lettere» e nati dalle discussioni che Foscolo intrattenne con Giovanni Rasori, Michele Leoni, Silvio Pellico, Pietro Borsieri, che ne furono poi i reali estensori.

Questo articolo comparve sulla rivista degli *Annali* nel numero di agosto del 1811. Michele Leoni ne rivendicò la paternità, ed il Carrer, pur ritenendo che l'articolo fosse stato scritto dal Leoni, sottolineava che l'anima dello scritto fosse foscoliana, poiché «i pensieri dell'articolo sul sonetto del Minzoni si leggono ripetuti tali e quali ne' *Vestigi del sonetto italiano*» e che, forse, il primo a comunicare tali idee fosse stato Pietro Borsieri conversando con Foscolo e Leoni.[69] Borsieri sembra

[68] A. Costazza, *Lessing-Rezeption in Italien: die Laokoon-Debatte*, «Lessing Yearbook», 32 (2000), pp. 117-39, in particolare p. 119: «Questa recensione merita una particolare attenzione anche per il fatto che il recensore alla fine fa una applicazione pratica dei principi lessinghiani sulla poesia italiana e perché nello stesso tempo confuta il pregiudizio di Ugo Foscolo, che aveva condannato una certa scena poetica in una poesia basata sui principi estetici della scultura e proprio a causa della sua irrappresentabilità nella pittura o scultura». Per Costazza le pagine di Ambrosoli rappresentano ciò che di meglio e di più ampio e dettagliato sia stato scritto in Italia nel secolo XIX intorno al *Laocoonte,* poiché le minuzie archeologiche ed antiquarie disseminate nel testo lessinghiano sono state tralasciate dal recensore a vantaggio di una esposizione limpida del contenuto teorico-critico. Ambrosoli avrebbe potuto anche scorrere le pagine in originale delle varie edizioni tedesche del testo, in quanto pratico della lingua in cui era stato scritto. Io ritengo che si fosse accostato al *Laocoonte* di Lessing prima del 1833 grazie alla traduzione francese di Vanderbourg del 1802, della quale ricalca un errore presente nell'*Advertissement* all'edizione (riferisce al 1763 e non al 1766 l'anno di pubblicazione del *Laokoon*) e non riportato da Londonio.

[69] L. Carrer, *Vita di Ugo Foscolo*, in *Scritti critici*, a cura di G. Gambarin, Bari, Laterza, 1969, pp. 621-22. Borsieri rimase legato strettamente al Foscolo fino al 1814.

doversi considerare realmente il padre spirituale di questo articolo, forse messo su carta poi dal Leoni, se si tiene conto della testimonianza di una lettera spedita da Filadelfia nel 1838 a Camillo Ugoni, nella quale egli affermava che le critiche al tanto ammirato sonetto erano sue.[70]

Pur senza avere la prova diretta della stesura ad opera di Borsieri dell'articolo *Intorno a un sonetto del Minzoni*, credo di poter confermare per via indiretta, che quell'articolo, seppur concepito nel grembo delle discussioni intercorse tra Foscolo ed i suoi giovani seguaci, non possa essere considerato di paternità del noto poeta per le idee e le critiche che contiene.

Sebbene sia condividibile l'opinione che la scarsa ammirazione di Foscolo per questo sonetto, le sue riserve intorno allo stile del Minzoni e le sue osservazioni in materia di teoria e prassi poetica, abbiano dato l'occasione a Borsieri ed a Leoni di muovere le loro critiche, ritengo, che il modo in cui la riflessione sulla poetica del Minzoni, nell'articolo degli *Annali* dedicati al sonetto *Sulla morte di Cristo*, è stata condotta, costituisca una chiara dimostrazione della non paternità foscoliana dell'articolo. Nonostante ciò, la presa di posizione polemica di Ambrosoli nei confronti di Foscolo alla fine della sua recensione del *Laocoonte*, proprio in riferimento all'analisi di questo sonetto, non è spogliata del suo valore, e continua ad essere un importante elemento per l'interpretazione della poetica ed estetica di Foscolo. Essa resta un tassello-chiave prezioso.

Principalmente si deve tenere presente l'opinione dichiarata da Foscolo intorno a questo sonetto minzoniano ne *I Vestigi della storia del sonetto italiano*, pubblicati nel gennaio del 1816 e di certa attribuzione. Di questo libricino Foscolo parla alla Donna Gentile in una lettera del

[70] M.L. Orsini-Lalli, *Pietro Borsieri tra Martiri e Letterati*, Pescara, Aternine, 1961, p. 22. Qui si riporta la lettera spedita da Pietro Borsieri a Camillo Ugoni da Filadelfia nel 1838: «dell'articolo sul Minzoni: certamente le critiche sono mie sul tanto ammirato sonetto: certamente le critiche sono mie. Quello che so di certo è che ne parlai col Leoni e che, con mia sorpresa, vidi poscia che il Leoni aveva fatto le parole sulla mia musica». L. Derla, *Un articolo inedito*, non ha rinvenuto nel volumetto miscellaneo di scritti borsieriani del fondo Zucchi della Biblioteca comunale di Monza, che contiene la produzione letteraria del Borsieri anteriore al 1815, edita ed inedita, ad eccezione dei *pamphlet* contro Guillon, nessun accenno a questo articolo.

30 dicembre del 1815[71] e ne *I Vestigi* riporta i versi stesi da Minzoni intorno al 1780.

> Quando Gesù con l'ultimo lamento / Schiuse le tombe e le montagne scosse, / Adamo rabbuffato e sonnolento / Levò la testa, e sovra i piè rizzosse. / Le torbide pupille intorno mosse / Piene di meraviglia e di spavento; / E palpitando addimandò chi fosse / Quei che pendeva insanguinato e spento. / Come lo seppe, alla rugosa fronte, / Al crin canuto ed alle guance smorte / Con la pentita man fe' danni ed onte: / Poi volto lacrimoso alla consorte, / Ei gridò sì che rimbombonne il monte: / Io per te diedi al mio Signor la morte.[72]

Al sonetto del Minzoni sulla morte del Redentore segue poi il giudizio di Foscolo.

> Minzoni. Ferrarese: seguace (quanto allo stile) del suo concittadino Ariosto; però *tratta i sonetti*, che pur sono lavoro finissimo, *a poche e grandi pennellate*. Questo su la morte del Redentore è stimato inarrivabile; ed è più agevole a vederne la bellezza apparente che distinguerne le macchie palliate. Rileggasi il sonetto, si giudichi, poi si raffronti il primo giudizio con le seguenti osservazioni:

[71] U. Foscolo, *Epistolario*, VI (1/4/1815-7/9/1816), a cura di E. Gambarin e F. Tropeano, Firenze, Le Monnier, 1966 (Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, XIX), Lettera n. 1799, *A Quirina Mocenni Magiotti*, *30\12\1815*, p. 187: «Ma il librario di Lipsia aveva intanto stampato un volumetto; e un altro quel di Ginevra; e di questi non ebbi né chiesi il pagamento: pur que' galantuomini me ne diedero un duecento copie sì dell'uno che dell'altro; e le ho spedite in Inghilterra […] Or que' due libretti, aggiuntovi un terzo (ndr. *I vestigi del sonetto italiano*) di cui si sono stampate tre copie sole (e questo terzo è pochissima cosa, fatta per compiacere a un buon letterato tedesco che ama i sonetti italiani; pur per la rarità grande ha il suo pregio) dunque questi tre libricciuoli d'elegantissime edizioni aveva apparecchiato per te, e ho già scritto alla contessa a sapere se per suo mezzo si potesse far capitare sino a Firenze un pacchetto di carta stampata: e dando anche a lei una copia, non di tutti e tre ma di uno solo […] ed offrendone una al S.r Fabre, verrebbe anche il regaluccio per te».

[72] Il sonetto è presente in varie edizioni delle poesie e prose di Onofrio Minzoni, delle quali la prima in ordine di tempo fu *Poesie di Onofrio Minzoni ferrarese*, Nuova Tipografia, Pisa, 1799.

> 1° *Non so perché Adamo, anzi che presentarsi in aspetto dignitoso, esca con le chiome bruttamente arruffate; il colorito del terrore ha certi confini, oltre a' quali va nell'orrore deforme*. 2° Non è atto di dolore virile, né decente al padre del genere umano, il battersi la guancia e lo scapigliarsi; *aggiungi che questi tre versi sono tolti di peso dall'Ariosto, ma guasti nella circostanza e fin nella frase:* canto XII, st. I. "Fatto ch'ebbe alle guance, al petto, a' crini, \ E agli occhi danno". *Vedi quanta più sobrietà, di rapidità e d'eleganza*! Inoltre l'Ariosto parla di Cerere disperata che aveva perduto la sua figliuola. 3° Non è generoso né degno d'Adamo, né spira virtù quell'imputare alla moglie la colpa di cui esso pure fu complice, e a cui esso, come naturalmente più forte, era più in debito di resistere.[73]

Importante è mettere a confronto questo estratto da *I Vestigi della storia del sonetto italiano* di Foscolo sia con l'articolo anonimo sul sonetto del Minzoni apparso negli «Annali di scienze e lettere» nel 1811, sia con la critica di Ambrosoli a quell'articolo contenuta all'interno della recensione al *Laocoonte* apparsa sulla stessa rivista nel 1833.

L'analisi del sonetto del Minzoni affidata alle pagine della rivista nel 1811, verteva principalmente sulla seconda parte del sonetto introdotta dal «come» del nono verso che, secondo l'estensore della critica, rompeva la descrizione pittorica dei versi precedenti e presentava un abuso di personificazione nel dittico «pentita man». La parte dell'articolo *Intorno ad un sonetto del Minzoni* alla quale si riferisce la critica di Ambrosoli è la seguente:

> Il poeta presenta Adamo nell'atto in cui s'accorge di questa sua colpa irreparabile; e il sentimento ch'egli ne prova è un dolor sommo e disperato. Ora domandiamo a qualunque pittore ed a qualunque scultore se lo scoppio della disperazione si possa esprimere in tre separati movimenti: – *Al crin canuto, alla fronte rugosa*, – ed indicando volta per volta i muscoli di quel desolato, sino alle *guance smorte*? Dante, volendo esprimere la disperazione, disse:

[73] U. Foscolo, *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, *I Vestigi della storia del sonetto italiano*, Firenze, Le Monnier, 1972 (Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, VIII), pp. 145-46. Corsivo mio.

> *Ambo le mani per dolor mi morsi*; e il Tasso, dipingendo la suprema ira di Plutone: *Ambo le labbia per furor si morse*; In questo sonetto, nel quale dal primo sino all'ultimo verso tutto debb'essere pittura, il lettore è in diritto di vedere, come in un quadro, ogni oggetto che venga posto in iscena, ed oltre ciò i vari moti delle varie passioni attribuite al protagonista. Ora un pittore potrebbe dipingere bensì una mano la quale faccia *danni ed onte* ad una delle cose impropriamente nominate, una dopo l'altra, dal Minzoni; ma una mano pentita non mai; imperrrocchè l'effetto del pentimento non è già cosa che possa esprimersi da altre parti del corpo umano fuorché dal volto. Ed ove piacesse per avventura ad alcuno far osservare, ravvisarsi, per esempio, in tutte le membra e in tutti i muscoli del Laocoonte l'espressione del dolor sommo, risponderemo che quelle convulsioni de' muscoli di tutto il corpo per sé sole non ci direbbero nulla quanto al dolore, l'esistenza ed intensità del quale non si può argomentare che dal volto di quello sventurato. E, parlando di dolor morale, non sarebb'egli ridicolo *il dire il piede addolorato di Laocoonte*? Ma quando l'Ariosto ha voluto dire la stessa cosa in que' luoghi del suo poema ove si alza, sfidando Omero, ed emulandolo, e vincendolo forse, cantò con frasi ben più calzanti. Eccoti il quadro: Cerere, poi che della madre Idea \ Tornando in fretta alla solinga valle, \ Là dove calca la montagna etnèa \ Al fulminato Encelado le spalle, \ La figlia non trovò dove l'avea \ Lasciata, fuor d'ogni segnato calle, \ Fatto ch'ebbe alle guance, al petto e ai crini \ E agli occhi danno, alfin svelse due pini. \ Noi crediamo che sì per gli accessori, sì pel protagonista, sì per l'azione, non si possano sì di leggieri trovare otto versi descrittivi che pareggino questi.[74]

Nella recensione al *Laocoonte*, Ambrosoli prende le mosse dalla domanda che l'estensore delle pagine di critica al sonetto del Minzoni, che Ambrosoli ritiene sia Foscolo, rivolge allo scultore, circa la possibilità di esprimere la disperazione tramite tre distinti movimenti e, riferendosi all'estetica lessinghiana, Ambrosoli commenta polemicamente con le osservazioni che seguono.

[74] U. Foscolo, *Lezioni, articoli di critica e di polemica 1809-1811*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933 (Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, VII), *Intorno ad un sonetto del Minzoni*, pp. 433-34.

Questa domanda può al primo aspetto parere una ragionevol censura; ma si converte in un mero paralogismo per chi abbia letto il Discorso del Lessing. Poniamo pure che costui non abbia saputo comprendere tutta intiera la dottrina dell'autore dov'egli dice che il campo dell'artista essere la coesistenza dei corpi nello spazio, e quello del pittore (*sic*!) in vece la successione dei movimenti nel tempo; egli avrà inteso per altro tanto che basti per conoscere quanto sia irragionevole il voler giudicare una descrizione poetica coi principi della scultura. L'artista infatti risponderebbe al severo commentatore, che non solamente il disperato dolore di Adamo non può esprimersi in tre separati movimenti, ma che ciascuno di que' movimenti sarebbe incomputabile in una produzione della sua arte, perché farebbe un'immagine contraria alla legge della bellezza; un'immagine da non poter essere veduta (se non forse alla sfuggita) senza produrre una disgustosa sensazione. Questo risponderebbe l'artista secondo i principi della sua arte; e così la sua risposta verrebbe non solo a condannare la distinzione dei tre movimenti riprovati dal Foscolo, ma sebbene a percuotere tutta intiera la descrizione del poeta: ciò che senza dubbio sarebbe assurdo, e contrario anche al giudizio del censore. A questa successiva descrizione del Minzioni contrappose il Foscolo il verso di Dante: *Ambo le mani per dolor mi morsi*: e quell'altro del Tasso: *Ambo le labbia per furor si morse*; parendogli assai più ragionevoli queste descrizioni, perché consistono in un movimento solo.

Instando poi sempre sulla pretesa sconvenienza di descrivere in una successione di movimenti lo scoppio di una grande passione, Ugo Foscolo cita quella bellissima stanza dell'Ariosto: *Cerere[…]* e soggiunge: «la enumerazione delle parti del volto d'Adamo spiace, e nel volto di Cerere è bella. Pare che la stessa causa non debba produrre effetti diversi. Comunque sia la differenza si sente nel paragone. Nella frase dell'Ariosto *le guance, il petto, i crini e gli occhi* sono come coacervati e ristretti con il verbo *ebbe fatto* e la parola *danni*: il che produce unità, perché non lascia tempo al lettore di fare enumerazione, non così nel sonetto.» E noi ammettendo in gran parte la verità di questa differenza e di questa dottrina, domandiamo ancora colle parole di Ugo Foscolo a qualunque scultore se lo scoppio della disperazione di Cerere si possa esprimere in quel modo in cui la espresse l'Ariosto; e siamo sicuri di averne la stessa negativa di prima, e sempre per le stesse ragioni:

> ma se quelle ragioni, ottime per la scultura, si possano poi applicare alla poesia, questo è quello che il Foscolo non volle considerare, questo è quello che negherà con sicurezza chiunque avrà letto il Discorso del Lessing. Lo scultore riproverebbe altresì (sempre nei limiti della sua arte) l'immagine della dea che *svelle due pini*; ma non per questo potrebbe con buona giustizia condannare il poeta. Anche Omero (dice il Lessing) fa che Minerva scagli contro Marte un macigno di tal grossezza che la forza di parecchi uomini del tempo antico aveva a stento potuto strascinare colà per segnare il confine d'un campo: ma qual pittore o scultore potrebbe ridurre in immagine quella descrizione ? Qual dimensione (domanderà chiunque abbia letto Lessing) dovrà dar lo scultore alla figura di Cerere per farla capace di svellere due pini? O segli per non fare un'immagine mostruosa vorrà rimpicciolire le dimensioni dentro i confini del possibile e del bello, s'egli per conseguenza convertirà i due pini in due bastoni, dove saranno allora la grandezza del concetto, la potenza straordinaria della Dea e l'impeto del suo dolore? Questa ottava pertanto ch'è sì un bel quadro poetico non potrebbe mai convertirsi in una bella produzione della scultura: e però è un paralogismo, un assurdo l'appellarsi dal poeta all'artista, come fa il Foscolo: paralogismo ed assurdo in cui non potrebbe cadere chiunque si ricordasse d'aver letto il discorso del Lessing. E il Foscolo se ne ricordava per certo; ma non di rado si lasciò vincere da un desiderio eccessivo di essere o parer nuovo; gridando contro i facitori di retoriche, amò qualche volta anch'egli di dettare precetti […].[75]

Tralasciamo la *querelle* nei confronti di Foscolo condotta da Ambrosoli usando il testo di Lessing come guida critica,[76] poiché adesso sappiamo che quell'articolo molto probabilmente non fu né pensato né scritto dal poeta, una non paternità che emerge, secondo me, anche da una rapida lettura in parallelo dell'articolo *Intorno a un sonetto del Minzoni* e del brano dei *Vestigi* foscoliani che ho riportato precedentemente.

[75] Ambrosoli, «B.I.», pp. 173-75. Grassetto mio.

[76] Essa affonda le sue radici nella rottura tra Foscolo e Monti avvenuta nel 1810 e conseguentemente con tutto il mondo intellettuale milanese legato proprio alla «Biblioteca Italiana», della quale fu collaboratore tra il 1823 ed il 1841.

Foscolo commentando il sonetto minzoniano non accenna minimamente alla inopportunità della presentazione di un'azione divisa in tre separati movimenti e non pone nessun raffronto tra il contenuto del sonetto ed una sua trasposizione in scultura o nel quadro materiale, anzi il confronto che propone Foscolo è tra due poeti, riguarda Minzoni ed Ariosto dal quale i tre versi incriminati dall'estensore dell'articolo sono tolti e che, a parer suo, risultano inferiori alla loro fonte per sobrietà, rapidità ed eleganza. Inoltre, l'immagine di Adamo rabbuffato, sonnolento e spaventato presentata nei versi che precedono questi, sembra a Foscolo, quasi memore della lunga meditazione lessinghiana intorno alla rappresentazione della bruttezza, eccedere i confini preposti dall'arte alla rappresentazione del terrore e condurre al deforme, all'orrore. Resta in comune con l'articolo degli *Annali* in queste riflessioni foscoliane sul sonetto del Minzoni presenti ne *I Vestigi*, il raffronto con la fonte ariostesca, ritenuta superiore in entrambi i casi, e la volontà di voler sottolineare le «macchie palliate» di cui il sonetto è infarcito piuttosto che le inarrivabili bellezze.

Al di là di queste considerazioni, Ambrosoli fornisce in conclusione della sua recensione al *Laocoonte* quel prezioso tassello-chiave di cui parlavamo, quando egli sembra non spiegarsi, ritenendo Foscolo il padre dell'articolo sul sonetto minzoniano, il paralogismo in cui s'imbatte l'estensore e nel quale Foscolo, che di certo aveva letto il *Laocoonte* di Lessing, non sarebbe dovuto cadere.

Poiché il vero padre di quell'articolo non è Foscolo, ma è, presumibilmente, Borsieri, le critiche di Ambrosoli sono giuste, ma debbono essere indirizzate al vero destinatario. Il neoclassico Foscolo conosceva il *Laocoonte*,[77] ma non il romantico Borsieri, almeno fino al 1811, il quale nella critica al sonetto minzoniano dimostra invece di essere impregnato della teoria opposta come osservò anni dopo Ambrosoli. Ne risulta che la conoscenza di Lessing in Borsieri è tarda e non sembra avere lasciato altra traccia che quel richiamo nelle *Avventure letterarie*.

[77] *I Vestigi della storia del sonetto italiano*, furono stesi da Foscolo a cavallo tra il 1815 ed il 1816, ma nel mio articolo, *Il* Laocoonte *di Lessing nella poetica foscoliana*, ho affrontato la questione della conoscenza del *Laocoonte* da parte di Foscolo offrendo alcune ipotesi di soluzione.

Ambrosoli, a differenza di Borsieri, conobbe invece bene il *Laocoonte* e se ne ricordò, terminata la sua esperienza di collaborazione per la «Biblioteca Italiana» (1823-1841), quando divenne professore di estetica all'Università di Pavia (1842-1850). In quegli anni i suoi corsi si incentrarono principalmente, come affermò nella prima lezione, non tanto sulla «dottrina del sentimento del bello in sé proprio» quanto su «quella della sua manifestazione nelle opere dell'ingegno e della fantasia, e massimamente nelle opere letterarie […] col duplice fine di sentire e conoscere in che stiano le bellezze e l'efficacia delle opere già prodotte, e sì da additare la via per produrre nuove altre opere non meno belle e non meno efficaci»,[78] e dedicò anche una serie di lezioni al problema delle differenze tra le arti.[79]

Nella sua prima lezione parlò dell'unità di principi e regole fondamentali che stanno alla base di tutte le arti con accenti che ricordano molto da vicino le medesime riflessioni pariniane contenute nel *Discorso sulla Poesia* e nei *De' Principi fondamentali e generali delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti*.

Ed in una lezione inedita, intitolata proprio *Delle differenze tra arti parlate e le rappresentative*, Ambrosoli prese come spunto di riflessione la serie di disegni sulla *Divina Commedia* eseguiti da Flaxmann, per fare una considerazione circa l'usanza di molti artisti di prendere dai poeti non solo il concetto ma l'immagine stessa che essi rappresentarono.[80]

La lezione di Ambrosoli procede mediante il confronto tra l'opera di un poeta e quella di un artista intorno al medesimo soggetto, il canto

[78] F. Ambrosoli, *Delle differenze tra arti parlate e le rappresentative*, in *Scritti letterari editi e inediti*, I, Firenze, Civelli, 1871, pp. 251-401.

[79] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 251. «L'estetica è la filosofia di tutte le arti; anzi meglio dell'arte: perrocché *l'arte in sé proprio è una, benché siano molti i mezzi dei quali si valgono gli artisti*, e diverse le forme che rappresentando essi danno all'idea». Corsivo mio.

[80] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 389. «Questa usanza, per la quale il pittore e lo statuario, non adoperando né propri concetti né proprie immagini, cessano di essere artisti nel vero significato di questa parola, servì ad alcuni di fondamento alla teoria delle Arti: e come è naturale a pensarsi, da falsi principi dovettero provenire irragionevoli conseguenze».

XIII dell'*Inferno* di Dante e la rappresentazione fattane dal Flaxmann, come analogamente e prima di lui Lessing aveva fatto raffrontando la rappresentazione poetica virgiliana della vicenda di Laocoonte con quella scultorea degli artisti rodesi.[81]

Ambrosoli osserva, che lo sbaglio di Flaxmann è stato quello di scegliere dalle terzine dantesche, che pur hanno tutte una qualche idea capace di molte immagini, proprio quelle che non ne comportavano alcuna. La polemica è la medesima condotta da Lessing nel *Laocoonte* circa i luoghi omerici più adatti ad una traduzione pittorica, contro la tesi sostenuta da Caylus che una buona rappresentazione poetica debba produrre anche un buon quadro e che il poeta abbia ben rappresentato solo nella misura in cui l'artista può seguirlo in tutti i suoi tratti e più in generale nelle pagine dedicate alla definizione di quadri poetici.[82]

Ambrosoli, poi, si sofferma su un'altra problematica che riguarda la trasposizione di un soggetto poetico in ambito pittorico o scultoreo anch'essa oggetto della riflessione lessinghiana. Flaxman, sempre negli stessi disegni stavolta ripresi dal canto XIII del *Purgatorio*, ha reso visibili degli spiriti che invece nelle terzine dantesche erano invisibili. Quindi Ambrosoli sentenzia che «non possiamo trattenerci dal condannare l'artista che volle costringere la sua arte a quello che non le è dato di fare». Ancor prima, Flaxman trae il suo soggetto dal canto VII, considerando parte principale dell'idea una metafora della quale il poeta si è invece

[81] Ambrosoli, *Delle differenze*, pp. 392-95. «Ora a me sembra di poter affermare che se Dante avesse dovuto rappresentare in pittura o scultura il suo concetto, non avrebbe per certo adottata codesta immagine che ci è data dal Flaxmann la poesia è qui grande e di grande effetto, benché non comporti di essere convertita in immagine per lo sguardo la pittura potrebbe forse accostarsi un po' meglio alla poesia attenendosi ai versi seguenti: Come d'un stizzo verde ch'arso sia \ da l'un de' capi, che da l'altro geme \ e cigola per vento che va via, \ sì de la scheggia rotta usciva insieme \ parole e sangue; ond'io lascia la cima \ cadere, e stetti come l'uom che teme. Tutto questo potrebbe se non esprimere intieramente almeno in parte accostarsi all'idea del poeta come dunque ciò che è poetico, val quanto dire sommamente artistico, in Dante potè diventare inefficace e spiacevole nel Flaxmann? *Certo il concetto o l'idea non ha cambiato natura in se stessa: ma la differenza è tutta ab estrinseco e dipendente dai mezzi dati al pittore ed allo statuario*, non appropriati a quell'idea». Corsivo mio.

[82] Si vedano in particolare i capitoli XIII e XIV del *Laocoonte*.

avvalso per esprimerla.[83] Ambrosoli ricorda il passo dantesco in questione: «Luogo è là giù non tristo di martìri, \ ma di tenebre solo, ove i lamenti \ non suonan come guai, ma son sospiri. \ Quivi sto io coi pargoli innocenti \ dai denti morsi della morte avante \ che fosser da l'umana colpa essenti» e conclude che i denti della morte nel linguaggio poetico sono metafora della morte stessa, e dunque precisa:

> Certamente quella metafora contiene in sé un'immagine, la quale sottoposta allo sguardo ributta. Ma chi dirà per questo che sia riprovevole nel poeta? *Leggendo i versi io non sento nessuna necessità di figurarmi la morte così deforme come l'ha rappresentata il pittore*; […] trovo anzi che il poeta con questa sua immaginazione del mordere ha voluto additarmi il morir dei bambini che parton dall'alvo materno una vita di pochi momenti, una vita sì tenue che a spegnerla non abbisogna altro che un legger morso. Se noi dunque giudichiamo questo disegno come opera originale, diremo con tutti gli Estetici che il Flaxmann errò per non aver considerato che molte immagini sono in comportabili allo sguardo, benché si possano volentieri sentire in parole; e il *Lessing soggiungerà che questo proviene principalmente dall'esser la parola fuggevole, e il dipinto o lo scolpito permanente e circoscritto ad una sola e costante impressione*: se poi giudichiamo quel disegno per una traduzione, qual esso è veramente, allora diremo che l'errore dell'artista consiste nell'avere scambiato l'accessorio coll'essenziale, e dato corpo e forma all'espressione anziché al concetto.[84]

Dai grandi artisti, conclude Ambrosoli, in effetti è possibile ricavare delle belle immagini per le arti rappresentative, ma trarne delle immagini belle e fatte è confondere tutta l'arte e ritenere che tra le considerazioni dell'artista non debba esserci quella di tener conto della diversità di mezzi delle due forme d'espressione e dei sensi sui quali quei mezzi sono destinati a fare impressione.

[83] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 395. Si ricordi che Lessing aveva dedicato un capitolo del suo *Laocoonte*, il XII, al problema della distinzione tra esseri visibili e invisibili che non può essere resa in pittura dove tutto diviene visibile.

[84] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 396. Corsivo mio.

Tutta la lezione fu strutturata da Ambrosoli per giungere a dimostrare quello che Lessing aveva esposto nel XIV capitolo del *Laocoonte*, ossia, che un componimento può essere molto fecondo per un pittore pur non essendo pittorico esso stesso e che, invece, un componimento molto pittoresco può risultare per nulla fecondo al pittore.[85]

Ambrosoli dedica infine una parte della lezione alle allegorie. Egli ricorda che della dea Nemesi i poeti ci hanno descritto varie volte gli attributi ma non hanno mai offerto una descrizione compiuta di quella divinità, poiché il concetto di giustizia che quella allegoria rappresenta non può essere pienamente descritto. Nel 1837 il danese Thorwaldsen scolpì in bassorilievo la Nemesi degli Antichi, rappresentandola «benché alle arti rappresentative conferiscano le belle forme delle età più fiorente» sotto la forma di giovane donna ma di una giovinezza già maturata. Ambrosoli ci offre poi una descrizione della figura, alla quale aggiunge la considerazione che se per quel che concerne l'esecuzione nei soggetti mitologici Thorwaldsen è da essere lodato, in merito all'invenzione era invece restato inferiore rispetto alle descrizioni offerteci di questa dea dai libri, perché lo spettatore «dovendosi ad ogni momento soffermare per intendere, prima dagli emblemi quello che fosse ciascuna figura per sé, poi quello che ciascuna figura significasse nell'opera, in questa operazione faticosa perdevasi il sentimento, e l'attenzione distratta alle singole parti non poteva concentrarsi sul tutto con quel vigore che si sarebbe richiesto».[86] Sembra anche a questo proposito di scorrere le pagine del *Laocoonte* di Lessing dedicate alle raffigurazioni allegoriche e questa impressione si rafforza proseguendo nella lettura di questi appunti accademici.

Conviene forse ritornare con la mente sui passi della fonte a cui Ambrosoli sembra largamente attingere per le sue riflessioni.

[85] Ambrosoli, *Delle differenze*. Aggiunge poi, che il fatto che esista una stessa idea che viene espressa con due linguaggi diversi, ci conduce platonicamente quindi a pensare «che al di sopra di queste immagini, nelle quali si manifestano le varie arti, vi è un'alta regione, la regione delle idee, dove tutti gli artisti concorrono, dov'è una ricchezza comune a tutti, ma per ciascuno in quella parte a cui corrispondono i mezzi ch'essi hanno per convertirla in proprio uso».

[86] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 401.

Lessing aveva sostenuto che gli dèi e gli esseri spirituali che per l'artista sono astrazioni personificate, non sono proprio gli stessi di cui abbisogna il poeta, per il quale nella narrazione divengono esseri reali e operanti, ed a proposito di una osservazione di Spence circa la moderatezza nella descrizione delle muse da parte dei poeti, ricordava all'inglese che solo l'artista è costretto ad aggiungere alle sue astrazioni gli attributi attraverso i quali si rendono riconoscibili e che le trasformano in allegorie.

Ambrosoli similmente afferma:

> *Lo scultore* aveva creduto di poter analizzare il suo concetto come un poeta; e non s'era accorto che dovendo pur sempre rappresentare le sue analisi con qualche sintesi o figura allegorica, *obbligava lo spettatore ad una operazione sì minuta e sì lunga, che poi doveva essergli impossibile il riassumere tutto il suo pensiero*, e l'astrarre da tante particolarità l'idea della giustizia, qual egli voleva che si stampasse nell'animo dei riguardanti.[87]

Lessing ci aveva fatto notare, poi, nel capitolo XVII del suo saggio, a proposito della inferiorità della poesia rispetto alle arti figurative nella resa dei particolari e nelle descrizioni, che i nostri sensi per ricevere il concetto di un tutto debbono compiere con estrema velocità la connessione delle singole parti che lo compongono, e che l'occhio riesce più facilmente a compiere questa operazione rispetto alla lenta enumerazione del poeta. Qui nella considerazione di Ambrosoli sul bassorilievo di Thorwaldsen, l'artista figurativo sembra essersi posto nella stessa condizione del poeta descrittivo ed essere caduto nel suo medesimo limite quello di non riuscire in breve tempo e senza sforzo a fare raggiungere allo spettatore un qualche concetto del tutto.[88]

[87] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 401. Corsivo mio.

[88] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 401. «*L'artista attingendo dai poeti i pensieri, erasi dimenticato che i mezzi della scultura non comportavano di rappresentarli tutti* […]: non pensò che dovendo egli effigiare in una sintesi ognuna delle idee accessorie, *obbligava lo spettatore a tante analisi*, a tante operazioni mentali che dovevano inevitabilmente o stancarlo o distrarlo». Corsivo mio.

Ambrosoli, infine, conclude con parole che confermano ulteriormente il *Laocoonte* di Lessing quale fonte delle sue riflessioni estetiche in queste lezioni: «abbiamo non pochi esempi antichi e moderni di pittori e scultori affaticatisi indarno per rappresentare allo sguardo soggetti che dovevano invece raccontarsi o descriversi e mandarsi per gli orecchi a commuovere il cuore»; così come nella letteratura «le così dette poesie descrittive, dove il poeta tormenta il proprio ingegno per dirci con pochissimo effetto […] ciò che il pittore o lo statuario avrebbero potuto rappresentarci con grande facilità efficacissimamente».[89]

[89] Ambrosoli, *Delle differenze*, p. 401. «Chi abbia idee nette e precise comprende che *i limiti onde sono divise le singole arti,* provenienti dalla materia che usano e dal senso sul quale fanno impressione, *non distruggono il principio dell'unità dell'arte; la quale anzi va assai manifesta in_questo errore* […] di *credere che sia dato a tutti ugualmente il rendere percettibile* altrui *quelle immagini* che ciascuno si crea dentro di sé, con uno stesso processo mentale, con una stessa forza di fantasia e di sentimento, *benché poi nell'atto di rappresentarla, non avendo gli stessi mezzi, sia necessario sottoporla a diverse modificazioni*». Corsivo mio.

Appendice

Dei limiti della pittura e della poesia estratto dal 'Laocoonte' di Lessing *(Nota del Sig. Jansen)*

I limiti che separano la poesia dalla pittura e dalla scultura, che Hemsterhuis non fa che indicare di sfuggita, formano uno dei più curiosi e dei più difficili punti della storia dell'arte che attengono all'imitazione. Noi crediamo dunque di fare piacere al suo lettore mettendo qui sotto gli occhi le idee del celebre G.E. Lessing su questo punto, che noi abbiamo estratto da una delle sue opere che manca ancora alla letteratura francese.*[1]

La brillante antitesi, che la pittura è una poesia muta, e che la poesia è una pittura parlante, non si trova consacrata in alcun libro di precetti sulle arti. Essa fu un motto di spirito di Simonide. Gli antichi non lo hanno senza dubbio ignorato e poiché essi limitarono l'applicazione di questo precetto di Simonide all'effetto prodotto dalle due arti, essi non dimenticarono che, malgrado la perfetta identità di questo effetto, queste due arti nondimeno presentano delle differenze, tanto negli oggetti che esse si propongono come scopo, che nella maniera d'imitare questi oggetti.

Molti critici moderni dell'arte, partendo da questa perfetta conformità nell'effetto della pittura e della poesia, e trascurando le lampanti divergenze, delle quali parleremo, hanno tratto le conclusioni più assurde. Ora essi racchiudono la poesia dentro i limiti angusti della pittura; ora lasciano che la pittura percorra la sfera estesa della poesia.

Questa critica, basata sul sentimento,[2] ha sedotto qualche volta fino ad un certo punto gli stessi artisti; ha inspirato al poeta il gusto di tracciare qua-

* *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1788. [Si fa presente che con "*" si indicano le note originali del testo di mano di Jansen e con i numeri cardinali quelle della sottoscritta. Rivolgo un sentito ringraziamento a Mariangela Regoliosi per il suo preziosissimo aiuto nella revisione di questa traduzione].

[1] È probabile che Jansen abbia avuto come riferimento proprio questa edizione berlinese, la più recente al momento della sua edizione delle *Opere* di Hemsterhuis.

[2] Nella traduzione francese del 1802 si legge: «Cette fausse critique», che corrisponde alla versione originale in tedesco che recita: «Ja diese Afterkritik». La scelta di Jansen di tradurre questa espressione in modo difforme dall'originale, sarà seguita dagli editori italiani che pubblicheranno un estratto dal *Laocoonte* di Lessing *Dei limiti della pittura e della poesia e come queste due arti possono vicendevolmente soccorrersi*, nel III tomo dell'edizione pratese delle *Opere* di Winckelmann, per conto dei

dri; ed al pittore la voglia di impiegare l'allegoria: il primo volendo produrre quadri parlanti, senza conoscere precisamente ciò che dipinge e ciò che deve dipingere; il secondo, cercando di mettere sulla tela dei poemi muti, senza sapere fino a che punto egli possa esprimere le idee generali, senza allontanarsi dai confini che gli sono prescritti, e senza consegnarsi a delle composizioni arbitrarie.

Premettiamo innanzitutto, che sotto il nome di pittura noi comprendiamo tutte le arti che attengono al disegno, e la cui imitazione si limita ad un solo momento, e che noi disponiamo nella classe della poesia tutte le altre arti che hanno il diritto di imitare successivamente gli oggetti che esse si propongono di far conoscere: le prime dipingono nel tempo, e le altre nello spazio.[3]

Le arti che attengono al disegno richiedono che si mettano confini all'espressione, e che non le si portino affatto al più alto grado possibile. Eccone le ragioni.[4] L'artista non può afferrare della natura, sempre mobile, che un solo istante, istante che il pittore non può nemmeno rappresentare che sotto un solo aspetto. Ed è anche certo che questo unico momento, e l'unico punto di vista di questo momento, non possono essere resi con troppa cura per essere utili. Allora, non c'è niente di più utile di ciò che lascia libero sviluppo all'immaginazione. Più noi vediamo, più il nostro spirito deve concepire idee, e più idee noi abbiamo, più anche dobbiamo immaginare di vedere le cose. Tuttavia dentro tutti i gradi successivi di una passione, non c'è nessun istante che offra meno vantaggio di quello in cui la passione ha raggiunto il massimo grado. Oltre questo grado, non resta più niente; ed offrire all'occhio questo grado estremo, significa tarpare le ali all'immaginazione. È così che facendo emettere dei sospiri concitati al Laocoonte, si può supporre che si intenda fargli gettare alte grida; ma nel momento in cui lo si sente gridare, lo spirito non può più andare oltre senza vederlo in una condizione pietosa, e di conseguenza poco adatta ad inspirare interesse. O non lo si sente ancora che sospirare, oppure è già morto ai nostri occhi.

Se, per il potere dell'arte, questo momento viene prolungato senza interruzione, bisogna ch'esso non esprima quello che non può essere considerato

fratelli Giachetti, Prato, 1833, i quali basarono con molta probabilità la loro versione sull'estratto in francese di Jansen, come sembrano confermare numerose coincidenze.

[3] Fin qui Jansen riassume il contenuto della *Prefazione* omettendo i primi tre paragrafi. Cfr. G.E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2000, pp. 21-23, d'ora innanzi: LC, capitolo, pagina.

[4] Così Jansen liquida il contenuto del capitolo I e II del *Laocoonte*. Cfr. LC, pp. 23-39.

che passeggero.[5] Tutti gli oggetti che, secondo le nostre idee, appaiono improvvisamente e scompaiono con la stessa rapidità, di modo che restano solo per un istante ciò che sono: tutti questi oggetti, sia che a noi appaiano piacevoli o ripugnanti, divengono, per il prolungamento della durata che loro dona l'arte, così poco verosimile ai nostri occhi, che ogni volta che li vediamo la loro impressione è più debole; in una maniera che alla fine la loro vista ci annoia e ci è causa di dispiacere.[6]

Timomaco, il più celebre pittore dell'antichità nell'arte di esprimere i più alti gradi delle passioni, ha nondimeno saputo evitare il difetto di cui noi abbiamo parlato, nel rappresentare la sua Medea, non nel momento in cui i suoi figli sono vittime del suo odio, ma qualche istante prima, allorché il desiderio di vendetta è ancora combattuto dall'amore materno; ed il suo Aiace furente non è affatto occupato ad esercitare la sua rabbia sugli animali che egli crede uomini; ma quando, dopo aver commesso questi atti insensati, egli è seduto, pensieroso e sta meditando il progetto di uccidersi.[7]

Senza esaminare in questo luogo fino a che punto il poeta può riuscire a dipingere le bellezze del corpo, è indiscutibile che, dato che l'immenso dominio della perfezione gli è aperta, il velo visibile sotto il quale questa perfezione si cambia in bellezza, è uno dei minori mezzi attraverso i quali egli può interessarci alla sorte dei suoi eroi. Qualche volta egli trascura completamente tale risorsa; persuaso che se i suoi personaggi hanno guadagnato il nostro affetto, le loro qualità morali ci occuperanno talmente che noi perderemo totalmente di vista il loro aspetto; o che, nel caso che noi ce ne ricordiamo ancora, le perfezioni della loro anima ci porteranno a supporre che sia bello, o almeno che non abbia niente di sgradevole. Allorché il Laocoonte di Virgilio emette grandi grida, qual è quel lettore che pensa, leggendo questo passaggio, che bisogna aprire molto la bocca per gridare in tale modo e che questa grande apertura della bocca è un oggetto sgradevole? È sufficiente che *clamores horrendos ad siderea tollit* faccia un buon effetto all'orecchio; ed è indifferente quale sensazione questo fatto produca sull'organo della vista. Il poeta ha mancato il suo scopo interamente per chiunque esiga che in quel momento Laocoonte abbia un bell'aspetto.

[5] Cfr. LC, III, p. 30. Il passo tedesco tradotto letteralmente recita: «esso non dovrà perciò esprimere ciò che si può pensare solo come transitorio».

[6] Jansen traduce letteralmente il secondo paragrafo e parte del terzo del capitolo III del *Laocoonte*. Cfr. LC, pp. 31-32.

[7] Dopo aver saltato parte del terzo paragrafo del capitolo III, Jansen riassume i restanti paragrafi del capitolo in questione e riprende la traduzione letterale dal secondo paragrafo del IV capitolo.

Niente obbliga il poeta a concentrare il suo quadro in un unico momento. Ogni momento di un soggetto, che per un pittore è un quadro completo, non costa che un solo tratto al poeta, e se questo tratto in particolare potesse colpire l'immaginazione del lettore, questi si troverebbe almeno talmente preparato da quello che precede, o sarebbe talmente appagato e soddisfatto da ciò che segue, che questa impressione sgradevole si cancellerebbe ben presto dal suo spirito, o produrrebbe insieme al resto un effetto ammirevole.[8] Il poeta drammatico si trova qui nella medesima situazione dell'artista, perché egli non si limita semplicemente, come Virgilio, al racconto di quello che ha fatto il suo personaggio, ma egli lo fa agire lui stesso sulla scena.

Noi vediamo dunque che, malgrado tutta la bellezza del quadro di Virgilio, ci sono ciononostante molte cose che all'artista non è permesso d'imitare, e che bisogna mettere delle restrizioni alla regola, che una buona descrizione poetica deve produrre un bel quadro in pittura, e che il poeta non è ben riuscito a dipingere se l'artista non può seguirlo in tutti i suoi dettagli.[9]

Quando si dice che l'artista imita il poeta, o che il poeta imita l'artista, ciò può essere inteso in due modi differenti: e cioè, o che l'uno prende per oggetto immediato della sua imitazione l'opera dell'altro; oppure che hanno scelto entrambi il medesimo oggetto come fine della loro imitazione, e che l'uno prende dall'altro la maniera d'imitare quell'oggetto.

Quando Virgilio descrive lo scudo di Enea, egli imita nel primo senso l'artista che aveva fatto quello scudo. È dunque l'opera d'arte, e non ciò che era rappresentato in quest'opera che diviene oggetto della sua imitazione; e se egli parla di quello che l'artista vi aveva scolpito, non lo fa che come se facesse parte dell'armatura, e non in grazia delle cose stesse. Ma se, come si pretende, Virgilio avesse imitato realmente il gruppo del Laocoonte, ci sarebbe stata allora da parte sua una imitazione della seconda specie; perché non è questo gruppo, ma è ciò che esso rappresenta che egli avrebbe imitato, e dal quale avrebbe solamente preso a prestito i particolari della sua imitazione. Nel primo caso, il poeta è originale, ma nel secondo, egli non può essere considerato che come copista.[10]

Quando si vuole paragonare tra loro artista e poeta che hanno trattato lo stesso soggetto, non si deve tralasciare di esaminare se l'uno e l'altro hanno

[8] Jansen traduce il secondo e metà del terzo paragrafo del capitolo IV del *Laocoonte*. Cfr. LC, pp. 31-32.

[9] In questi paragrafi Jansen ha concentrato il contenuto restante del cap. IV e dei capitoli V e VI.

[10] Traduzione letterale del primo paragrafo del cap. VII e del primo periodo del secondo paragrafo. Cfr. LC, p. 45.

avuto tutta la libertà necessaria per abbandonarsi all'impulso del loro genio. L'artista dell'antichità si trovava spesso in questo imbarazzato dalla sua religione. La sua opera, destinata a servire da oggetto di culto, non poteva sempre avere tutta la perfezione della quale sarebbe stata suscettibile se essa avesse dovuto solamente soddisfare gli occhi ai quali doveva essere esposta.

La superstizione caricava gli esseri superiori di simboli, e le più belle di queste divinità non venivano adorate dappertutto come le più dotate di bellezza.[11] Non si dovrebbe considerare vere produzioni dell'arte che quelle opere che non erano destinate al culto pubblico; poiché senza questa distinzione l'amatore, e l'antiquario si troveranno costantemente in contraddizione, senza potersi intendere.[12] Allorquando il poeta personifica delle idee astratte, queste sono sufficientemente riconoscibili dal nome che egli dà loro, e per il modo in cui le fa agire. Questi mezzi mancano all'artista. Bisogna di conseguenza che egli aggiunga alle idee astratte che personifica dei simboli per mezzo dei quali si possa riconoscerle. Ora, siccome questi simboli sono cose differenti dalle figure che essi accompagnano, ed offrono una immagine particolare allo spirito, essi servono a rendere tali figure allegoriche.

Ci sono tuttavia degli attributi attraverso i quali il poeta può, allo stesso modo dell'artista, designare le idee astratte; intendo parlare di quegli attributi che non sono semplici allegorie, ma degli oggetti dei quali le figure che essi accompagnano si possono servire come di personaggi veramente in azione.[13]

Ci sono dei casi in cui l'artista ha maggior merito a copiare la natura attraverso l'intervento del poeta che senza di esso. Il paesaggista che, secondo una descrizione di Thomson, rappresenta un bel paesaggio, fa di più di colui che lo copia semplicemente dalla natura. Quest'ultimo ha il suo modello davanti agli occhi, mentre il primo è obbligato ad esercitare la sua immaginazione fino a persuadersi di vedere realmente l'oggetto che non esiste se non nel suo spirito.[14]

Il poeta gode di un vantaggio più grande quando tratta un soggetto o un carattere già conosciuto. Egli può allora passare sotto silenzio mille piccoli dettagli, che altrimenti sarebbero necessari per la comprensione dell'insieme, e

[11] Traduzione letterale del primo paragrafo del cap. IX e dei primi tre periodi del paragrafo secondo. Cfr. LC, p. 50.

[12] Traduzione letterale del settimo e decimo periodo del secondo paragrafo del capitolo IX. Cfr. LC, p. 51.

[13] Traduzione dei primi tre periodi del paragrafo quarto e dei primi due periodi del paragrafo quinto del cap. X. Cfr. LC, p. 53-54.

[14] Traduzione del quinto paragrafo del cap. XI. Cfr. LC, p. 55.

quanto più si rende intellegibile ai suoi lettori, tanto più egli li può interessare.[15] Questo stesso privilegio appartiene al pittore. Ora si considerino queste due idee insieme: che l'invenzione e la novità del soggetto non sono affatto la cosa principale che si desidera maggiormente in un quadro; che al contrario, un soggetto conosciuto contribuisce a far produrre all'arte il suo effetto, ed a renderlo gradevole; ed io penso che ci si accorgerà che la ragione per la quale l'artista si preoccupa così poco di offrire dei soggetti nuovi non deve essere attribuita né alla sua ignoranza, né alla difficoltà della parte meccanica dell'arte, etc. che esigono tutto il suo tempo e tutta la sua attenzione, come pretende il conte Caylus, ma la si troverà meglio fondata nell'impegno che egli si dà per piacerci, non lasciando faticare il nostro spirito per comprendere dei soggetti che ci sono estranei. Consideriamo il consiglio che Protogene ricevette da Aristotele dopo che ebbe ritratto la madre del filosofo: "Dipinga – gli disse – le gesta di Alessandro" che riempivano allora il mondo di stupore, e delle quali egli prevedeva che la più lontana posterità sarebbe stata istruita; ma Protogene non fu abbastanza saggio da seguire questo consiglio: "Impetus animi – dice Plinio – et quaedam artis libido";* una certa fierezza dell'arte, una certa brama per quello che era singolare e nuovo, arrestarono il suo pennello su altri oggetti, e preferì rappresentare un Ialino, una Cedippe, delle quali si ignora totalmente la storia.[16]

Omero ha impiegato due specie di esseri e di azioni; cioè, visibili ed invisibili. La pittura non ha la possibilità di indicare questa distinzione; presso di lei tutto è visibile, e visibile in una sola e medesima maniera.

Quando il conte Caylus fa dunque susseguire, senza interruzione, delle azioni supposte invisibili a quelle che sono naturalmente visibili; quando, dentro ai quadri, in azioni miste alle quali esseri invisibili prendono parte, egli non indica, e non può probabilmente indicare, come questi esseri, che noi spettatori dobbiamo vedere dentro ai quadri, possono esservi introdotti, in modo tale che i personaggi che compongono il soggetto non li vedano affatto, o almeno non sembrino necessariamente vederli, bisogna che, questa serie di quadri ed anche alcuni quadri in particolare offrano una discordanza che non permette di comprendere la favola.

Si potrebbe, in verità, rimediare a questo difetto tenendo sempre il libro in mano. Il peggio è che impiegando queste risorse del pittore per distinguere

[15] Traduzione dei primi due periodi del paragrafo settimo del cap. XI. Cfr. LC, p. 55.

* Lib. XXXV, sect. 36, pag. 700, edit. Hard.

[16] Traduzione del cap. XI a partire dal paragrafo ottavo. Cfr. LC, pp. 56-57.

gli esseri visibili da quelli che non lo sono, ci si trova privati di tutti i tratti caratteristici che servono a distinguere i secondi dai primi.

Allorquando, per esempio, le divinità che si interessano alla sorte dei Troiani, e quelle che chiedono la loro sconfitta, vengono fra loro alle mani, tutto questo combattimento è supposto invisibile dal poeta;* e questa invisibilità permette alla sua immaginazione d'estendere il campo della scena, e di conferire alla statura come alle azioni degli dèi tutta la grandezza, tutta la forza e tutta la potenza sovraumana ch'egli giudica conveniente. Ma il pittore deve adottare una scena determinata, che diviene necessariamente una specie di misura comune attraverso la quale noi giudichiamo le dimensioni dei personaggi; di modo che queste divinità, che presso il poeta ci inspirano grandi idee, devono sembrare piccole, o di una forma colossale e mostruosa.

Minerva, contro la quale Marte fa, nel combattimento tra gli dèi, il primo attacco, arretra, e con la sua mano possente prende da terra un grande masso nero, rozzo, che, dai tempi più antichi molte braccia di uomini avevano rotolato fino a quel luogo per usarla come pietra di confine.

Per ben giudicare la grandezza di questa pietra, bisogna ricordare che Omero dona ai suoi eroi il doppio della forza degli uomini più robusti del suo tempo, che tuttavia dovevano cedere in vigore agli uomini che Nestore aveva conosciuto nella sua giovinezza. Io chiedo adesso di che statura deve essere Minerva perché ella possa lanciare contro Marte una pietra che è stata rotolata per servire da pietra di confine, non da un solo uomo, ma da più uomini del tempo della giovinezza di Nestore? Se la statura della dea non è proporzionata alla dimensione della pietra, il quadro offrirà una inverosimiglianza scioccante, che non si cancellerà con la riflessione che una divinità deve essere dotata di una forza sovraumana. Tutte le volte che vedo dei grandi effetti, devo anche vedere dei grandi strumenti.

Marte, gettato a terra da questo masso enorme, copre con il suo corpo sette peltri. È impossibile che il pittore conferisca al dio della guerra questa grandezza smisurata; tuttavia se non gliela conferisce, non sarà più il Marte di Omero, ma un semplice soldato.

I mezzi ai quali la pittura ricorre per far comprendere che, nella sua composizione, una cosa deve essere considerata invisibile, è una leggera e diafana nebbia dalla quale i personaggi o l'oggetto si trovano in parte avviluppati. Questa risorsa sembra essere stata attinta dallo stesso Omero; quando nella mischia di un combattimento, un eroe di prim'ordine si trova in un pericolo immi-

* Iliade, Lib. XX, v. 385.

nente, dal quale non può essere salvato che per intervento di una forza sovrannaturale, il poeta lo fa avvolgere da una fitta nube o dall'oscurità della notte per mano della divinità che lo protegge; ed è questa nebbia, questa nube, questa notte, che il conte Caylus non smette mai di raccomandare al pittore come utile nei quadri che rappresentano simili soggetti. Ma non c'è nessuno che non si accorga che nel canto d'Achille questo avviluppare nella nebbia o nelle tenebre della notte, non è che un'espressione puramente poetica, che risponde a quella rendere invisibili. È dunque sorprendente che si sia pensato a realizzarla e a esprimerla nell'arte attraverso una nube propriamente detta, dietro alla quale gli eroi si nascondono come dietro un paravento, per sottrarsi ai loro nemici.

È vero che Omero fa tirare tre colpi di lancia ad Achille contro la spessa nebbia nella quale Apollo sottrae Ercole al suo furore.* Ma nel linguaggio del poeta questo non significa allo stesso modo altro se non che Achille era così infuriato da colpire ancora per tre volte con la lancia prima di accorgersi che non si trovava più in presenza del suo nemico. Qualche volta Omero mette in atto un altro mezzo, supponendo che non sia l'oggetto che diviene invisibile, ma che sia il soggetto a divenire cieco. È così che Nettuno acceca gli occhi di Achille per sottrarre Enea dalle sue mani assassine. Il poeta non si serve di queste maniere di esprimersi che per donare una idea della velocità con la quale egli suppone che i suoi personaggi sono messi in salvo dal pericolo.

I pittori non si sono solamente serviti della nuvola d'Omero per far sparire i loro personaggi, come presso il poeta; ma anche tutte le volte che hanno voluto che lo spettatore vedesse qualche oggetto che i personaggi del quadro, tutti o alcuni, si suppone non vedessero. Minerva era visibile solo ad Achille, nel momento in cui lo trattenne dal mettere le mani su Agamennone. "Io credo – dice il conte di Caylus – che per fare sentire, come vuole Omero, che la divinità non è vista che dal solo Achille, il pittore potrebbe impiegare un vapore, o piuttosto una nuvola, della quale Minerva si sarebbe circondata rispetto a quelli che compongono l'assemblea; non vedo alcun altro mezzo per portare lo spettatore all'idea del poeta".** Ma ciò contraddice proprio l'idea del poeta: l'invisibilità è la condizione naturale delle divinità. Non c'è affatto bisogno della cecità, né dell'intercettazione dei raggi di luce, perché essi non vengano visti, occorre, al contrario, che l'occhio sia colpito da una più grande intensità di luce e che i nervi ottici siano dotati di una forza maggiore per essere convinti della presenza degli dèi. Il ricorso alla nube non è dunque che

* Iliade, lib. XX, v. 446.

** Tableaux tirés de L'Iliade, tab. V, p. 10.

un segno arbitrario e non naturale presso il pittore; ma esso non serve nemmeno a soddisfare l'oggetto che ci si propone con ciò, che è di rendere intelligibile la cosa; poiché egli lo usa allo stesso tempo sia per rapire il visibile alla vista, sia per rendere visibile quello che si suppone non lo sia.

Quale è la conseguenza di quello che abbiamo detto? Che la maggior parte delle più belle descrizioni omeriche non possono fornire bei quadri al pittore; che costui può trovare delle composizioni convenienti alla sua arte nei luoghi del poeta che non offrono alla lettura alcuna immagine molto pittoresca; che i passaggi in cui il poeta è pittore, e che l'artista può impiegare, non sarebbero che dei quadri miserevoli, se non presentano di più allo spirito di quanto l'artista può offrirgli.[17]

Se è dunque vero che un poema può essere molto d'aiuto per il pittore senza che esso contenga dei grandi quadri, e se, al contrario, un'opera poetica può offrire delle bellezze pittoriche, senza che sia di qualche utilità all'artista, il conte Caylus certamente si sbaglia quando pretende: "che il nome ed il genere di quadri che presentano i poemi sono una specie di pietra di paragone, o piuttosto una bilancia sicura del merito di quei poemi e del genio dei loro autori"* Occorre di conseguenza guardarsi dall'accettare questo motto di spirito del conte Caylus, di cui Milton sarebbe ingiustamente la prima vittima. Vi sono vicende pittoresche per loro natura, ed altre che non lo sono: la storia può raccontare quelle che sono più dipingibili in una maniera arida e secca; mentre il poeta ha il potere di formare i più bei quadri da avvenimenti che sembrano i meno appropriati per fornire descrizioni pittoriche. È dunque dal doppio senso attribuito a questa parola, che ci si lascia sedurre quando consideriamo la cosa da un altro punto di vista. Un quadro poetico non è rigorosamente ciò che deve essere messo sulla tela: ogni tratto, ogni combinazione di tratti differenti, attraverso i quali il poeta ci rende il suo soggetto così sensibile che noi possiamo avere una idea più netta del soggetto che delle parole stesse di cui egli fa uso per descriverlo, è ciò che si chiama pittura o quadro, perché ci avvicina a quel grado di illusione di cui è più particolarmente capace il quadro materiale, e di cui è più facile fare dentro il quadro l'astrazione dall'artista.

Ora noi sappiamo per esperienza che il poeta ha il potere di donare questo grado di illusione ad altri oggetti oltre a quelli che sono visibili; di conseguenza, ci sono intere classi di quadri che il poeta può impiegare e che non sono affatto convenienti al pittore. L'ode di Dryden, sul potere della musica, è piena di pit-

[17] Traduzione del cap. XII. Cfr. LC, pp. 57-59.

* Tableuax tirés de l'Iliade, introduzione, p. 5.

ture musicali che l'artista non può impiegare. Ma noi non vogliamo soffermarci a dimostrare la verità di simili esempi, tanto più che ciò non servirebbe altro che a provare che i colori non sono suoni, e che le orecchie non sono gli occhi.

Sebbene il quadro del quarto libro dell'*Iliade*, che ci mostra Pandaro che rompe, su persuasione di Minerva, l'alleanza fra i Greci ed i Troiani, con una freccia che egli scocca contro Menelao, e quello dell'assemblea degli dèi che tengono il consiglio nell'Olimpo, siano entrambi composti d'oggetti materiali e visibili, e di conseguenza adatti alla pittura, essi mostrano ciò nondimeno questa differenza essenziale tra di loro, che il primo è un'azione visibile di un movimento progressivo nel quale le diverse parti si mostrano l'una dopo l'altra in successione temporale; mentre il secondo è un'azione visibile istantanea, nella quale le differenti parti si compiono tutto in una volta, in uno spazio qualsiasi. Ora, dato che la pittura non può impiegare nella successione temporale i suoi mezzi o i suoi segni rappresentativi, ch'essa ha la facoltà di collegare dentro *lo spazio*, essa non può considerare le azioni progressive di suo dominio, e deve accontentarsi delle azioni statiche o di oggetti posizionati l'uno accanto all'altro, che, per la loro posizione particolare reciproca, lascino indovinare un'azione. La poesia, al contrario, non può che dipingere *nel tempo*, cioè a dire, secondo la successione temporale.[18]

Se è vero che il pittore impiega mezzi o segni completamente diversi da quelli del poeta, ovvero figure e contorni nello spazio, mentre l'altro impiega suoni articolati nel tempo; e se d'altronde è incontestabile che dei segni rappresentativi debbano avere un rapporto adeguato con la cosa rappresentata, ne concludo, che i segni posti l'uno accanto all'altro, non potranno che rappresentare oggetti posti l'uno accanto all'altro, o le cui parti si trovano nella stessa disposizione; mentre i segni che si succedono non possono che esprimere oggetti susseguentisi l'un l'altro, o le cui parti si succedono fra loro.

Gli oggetti che esistono l'uno accanto all'altro e le cui parti si succedono in questo modo si chiamano generalmente corpi. Di conseguenza i corpi con le loro qualità visibili sono gli oggetti che convengono davvero alla pittura. Gli oggetti che si seguono l'un l'altro, o le cui parti esistono l'una accanto all'altra si chiamano *azioni*; dunque le azioni sono i veri oggetti che la poesia può trattare.

Tuttavia tutti i corpi esistono non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Essi perdurano, e possono apparire in ogni momento della loro esistenza sotto un diverso aspetto e sotto un diverso rapporto. Ciascuno di questi aspetti e

[18] Traduzione dei capitolo XIV e XV. Cfr. LC, pp. 61-63.

rapporti momentanei è l'effetto o il risultato di uno di questi aspetti o rapporti precedenti, e può, a sua volta, essere causa o occasione di un rapporto o aspetto seguente: essa ha di conseguenza le qualità richieste per servire da centro di un'azione. È dunque anche nel potere della pittura di imitare le azioni, ma solo in maniera indicativa, impiegando per questo effetto degli oggetti corporei. D'altra parte, le azioni non possono sussistere da sole, ma debbono legarsi a certi corpi. Per quanto questi esseri sono dei corpi, o vengono considerati come tali, la poesia dipinge pure dei corpi, ma solamente in maniera indicativa, tramite lo strumento delle azioni. La pittura non può, nelle sue composizioni, cogliere che un solo momento di un'azione, e deve per conseguenza scegliere quello che comporta il più grande interesse, e tramite il quale noi possiamo meglio comprendere, ciò che precede e ciò che segue. È per questo motivo che la poesia non può, nella sua parte imitativa, impiegare che una sola qualità dei corpi, e deve conseguentemente scegliere quella che dona l'idea più sensibile del corpo di cui si serve.

Da qui risulta la regola dell'unità degli attributi pittorici, e della sobrietà nell'impiego degli oggetti corporei. Questa conclusione è confermata da Omero, che non dipinge altro che azioni successive; e tutti i corpi, come degli oggetti particolari, non entrano nelle sue composizioni se non sono partecipi di azioni, e di solito con un unico tratto.

L'osservazione della successione temporale è prescritta al poeta, così come quella della successione dello spazio lo è al pittore.[19]

Quello che si è detto degli oggetti corporei in generale, è ancora ben più applicabile alle bellezze fisiche in particolare. La bellezza fisica scaturisce dall'effetto armonico delle diverse parti che l'occhio può abbracciare in un solo ed unico momento\istante. Essa pretende dunque che queste parti stiano l'una accanto all'altra; e dato che gli oggetti le cui parti stanno l'una accanto all'altra sono l'oggetto proprio della pittura, ella può, ed ella sola, imitare la bellezza corporea.

Il poeta, che non può che mostrare successivamente gli elementi che concorrono a comporre la bellezza, dove astenersi assolutamente dal dipingere la bellezza corporea, considerata unicamente come bellezza. Egli dove sentire che questi elementi, o queste parti, disposte l'una dopo l'altra, non possono, affatto, produrre lo stesso effetto che producono quando si trovano disposte l'una accanto all'altra; che il colpo d'occhio generale che volgiamo su di esse nel loro insieme subito dopo averle enumerate, non ci offre affatto un'immagine che vi risponda

[19] Traduzione letterale dei primi quattro paragrafi e del primo periodo del sesto paragrafo del cap. XVI. Cfr., LC, pp. 63-64.

in maniera soddisfacente; che va al di là dello sforzo dello spirito umano potersi rappresentare quale effetto debba farci questa bocca, e questo naso, e questi occhi, che compongono l'insieme di un volto, se, dalla natura o dall'arte, non si possa richiamare\ricordare una composizione di parti simile. Anche in questo caso Omero ci servirà d'esempio: egli dice, Nireo era bello; Achille era ancora più bello: Elena possedeva una bellezza divina, ma in nessun luogo egli ci offre una descrizione dettagliata di questa bellezza, sebbene essa fosse l'oggetto del suo poema. Virgilio, Anacreonte, Luciano…, hanno tutti imitato in questo la saggia riserva d'Omero. Cosa ne possiamo dedurre? Non forse che per questi casi, il linguaggio di per sé è senza forza, che la poesia balbetta e l'eloquenza ammutolisce tutte le volte che l'arte non le fa in qualche modo da interprete.[20]

Ma la poesia non è tuttavia privata della possibilità darci una viva immagine della bellezza. Omero, che ha cura di non dipingere in dettaglio tutte le parti della bellezza, non manca di offrirci un quadro lampante nel luogo in cui Elena compare davanti all'assemblea degli Anziani di Troia. I più venerabili di questi vecchi la guardano, e si dicono l'un l'altro "C'è da sorprenderci che i Greci ed i Troiani abbiano sofferto così tanti mali e per così lungo tempo, per una bellezza così perfetta? ella rassomiglia veramente alle dee immortali".* C'è un altro mezzo attraverso il quale la poesia può eguagliare e anche perfino superare l'arte nella pittura della bellezza corporea; consiste nel mutare la bellezza in grazia, che può essere considerata la bellezza messa in azione; in modo che essa sembra essere meno di competenza\risorsa al pittore che al poeta. Il potere del pittore non si estende che a lasciare indovinare l'azione dei suoi personaggi, che sono in verità immobili. La grazia diviene dunque in lui smorfia e contorsione; nel poeta conserva invece tutta la sua integrità, e rimane ciò che è una bellezza transitoria, che noi desideriamo di rivedere. E poiché, in generale, ci ricordiamo più facilmente di un movimento o un atteggiamento che di forme e colori, e che l'impressione che ne abbiamo è più profonda, bisogna che l'effetto della grazia di quell'atteggiamento o di quel gesto deve rimanga impressa più vivamente nel nostro spirito che l'immagine della bellezza.[21]

Ma da dove deriva che sia stato permesso ad Omero di dipingere in Tersite tutte le parti che concorrono a formare la bruttezza, mentre questa stessa risorsa gli era proibita per la bellezza, a causa della natura della cosa stessa? L'ef-

[20] Traduzione dei primi due paragrafi e dell'ultimo periodo dell'ultimo paragrafo del cap. XX. Cfr., LC, pp. 79 e 83.

* Iliad. Lib. III.

[21] Traduzione del cap. XXI notevolmente riassunto. Cfr. LC, pp. 83-84.

fetto della bruttezza non viene inibito esso pure dall'enumerazione successiva dei suoi elementi, come la bellezza viene annientata dalla enumerazione simile delle parti che la compongono? Certamente; ma qui sta anche la giustificazione d'Omero. È perché nella pittura di una bruttezza corporea, questa bruttezza diventa meno evidente e perde allo stesso tempo un po' dell'effetto ch'ella dovrebbe produrre in quanto bruttezza, che diviene utilizzabile per il poeta; e ciò che egli non può usare di per sé, lo usa come ingrediente per produrre e rafforzare certi sentimenti misti, con i quali può intrattenere il nostro spirito in mancanza di percezioni più pure e piacevoli. Tali sentimenti misti sono il ridicolo ed il terribile. Omero fa Tersite brutto per renderlo ridicolo; ma non è a causa della sua sola bruttezza ch'egli diviene ridicolo; essa non è che una imperfezione; e per esercitare il ridicolo, deve esserci il concorso di perfezione ed imperfezione.* È inoltre necessario che questo contrasto non sia né troppo sentito, né troppo deciso; è anche essenziale che queste qualità contrastanti si fondano per così dire le une nelle altre.[22]

Ecco l'impiego che il poeta può fare della bruttezza delle forme. Quale uso è permesso al pittore di trarne? La pittura come arte imitativa può esprimere la bruttezza; come arte bella, non può rappresentarla. La bruttezza delle forme offende la nostra vista, contrasta col nostro gusto, perché contraria all'ordine ed all'armonia delle parti; e suscita avversione, senza che per questo noi indirizziamo il nostro pensiero all'esistenza reale dell'oggetto nel quale la percepiamo. Tersite è un oggetto ributtante per noi, sia nella natura che nell'arte, e se nell'arte ci dispiace di meno, non è perché cessa di essere brutto nell'imitazione, ma solamente perché abbiamo la facoltà di astrarre da tale bruttezza, per non considerare che l'abilità del pittore.

La pittura può servirsi di forme brutte per raggiungere il ridicolo ed il terribile?

È innegabile che la bruttezza, che non è nociva, può diventare ridicola in pittura, in particolare quando una affettazione di bellezza si trovi legata a questa idea. Ed è egualmente incontestabile che la bruttezza unita al potere di nuocere inspiri terrore tanto nell'arte che nella natura: e che questo ridicolo e quel terrore che sono, per sé stessi, dei sentimenti misti divengono, attraverso l'imitazione, più interessanti e più soddisfacenti.

Debbo però far osservare che la pittura non si trova nella stessa situa-

* Moses Mendelssohn, *Scritti filosofici* (Philosophische Schriften), vol. II, p. 23.

[22] Traduzione dal quinto periodo del primo paragrafo al terzo periodo del terzo del cap. XXIII. Cfr. LC, p. 89.

zione della poesia. Nella poesia la bruttezza delle forme perde quasi interamente il suo effetto ripugnante per la trasformazione delle sue parti coesistenti nel tempo: da questo stesso punto di vista, essa cessa di essere bruttezza e può dunque collegarsi anche meglio con altri attributi, per produrre un nuovo oggetto. Nella pittura, al contrario, la bruttezza conserva indivisa tutta la sua forza, ed i suoi effetti sono giudicati non meno sensibili che in natura. La bruttezza innocua non può dunque rimanere per lungo tempo ridicola; il sentimento spiacevole prende il sopravvento presto; e ciò che in un primo momento era apparso ridicolo, diviene, in seguito, disgustoso. Non altrimenti avviene con la bruttezza dannosa: il terribile si perde poco alla volta, e la deformità rimane sola in maniera immutabile.

Secondo tali considerazioni il conte Caylus ha avuto ragione di non ammettere l'episodio di Tersite nella serie di quadri tratti da Omero; ma aveva anche ragione di rigettare tale episodio nella *Iliade* stessa? Non lo credo; e mi dispiace che un dotto, che si distingue peraltro per possesso di un gusto fine e delicato, sia stato di questa opinione.*[23]

Il disgustoso può aumentare il ridicolo; cioè a dire che le idee di dignità e decoro, messe in contrasto con circostanze disgustose, divengono ridicole. Aristofane ce ne ha forniti infiniti esempi.[24]

Per ciò che riguarda gli oggetti disgustosi in pittura, è incontestabile che, quand'anche non ci fossero oggetti veramente disgustosi per la vista, dei quali la pittura come arte bella dovrebbe necessariamente fare a meno; tuttavia essa dovrebbe evitare obbligatoriamente comunque, la rappresentazione di tali oggetti, in quanto che, per associazione d'idee, il soggetto trattato diventa in questo modo disgustoso, e di conseguenza indegno dell'arte.

Ciò che è stato detto della bruttezza può essere applicato qui, e anche con più forza. Nelle arti imitative il disgustoso perde molto meno del suo effetto quando si rivolge agli occhi che quando si rivolge all'udito. Non può quindi combinarsi in una maniera così intima con gli elementi del ridicolo e del terribile: nel momento che cessa la sorpresa, e che la curiosità è soddisfatta, esso si separa delle idee accessorie e riappare nella sua forma ripugnante.[25]

* Klotz, *Epistolae Homericae*, p. 33 e ss.

[23] Così Jansen traduce alcuni paragrafi del cap. XXIV. Cfr. LC, pp. 91-94.

[24] Traduzione dei primi due periodi del paragrafo quinto del cap. XXV. Cfr. LC, p. 95.

[25] Traduzione lacunosa dell'ultimo paragrafo del cap. XXV. Cfr. LC, p. 98. Così si conclude la nota di Jansen che non tiene conto quindi dei capitoli successivi del *Laocoonte*.

Giovanni Solimine

BIBLIOGRAFIA, BIBLIOTECONOMIA E STUDI LETTERARI: DISTINZIONI E CONTAMINAZIONI TRA SAPERI DIVERSI

Ho sempre trovato estremamente stimolanti le occasioni di collaborazione e di confronto con colleghi e studiosi di ambiti disciplinari diversi da quello che mi sforzo personalmente di praticare, convinto che avventurarsi su terreni nuovi sia molto più produttivo che adagiarsi su comode e rassicuranti certezze. Questa contaminazione consente anche di misurarsi con altre competenze e altri approcci metodologici e di individuare meglio l'apporto che ciascuno può dare ad un sia pur lieve progresso degli studi e delle conoscenze.

Il mio fortunato incontro con Roberto Cardini, le occasioni per lavorare insieme – che generosamente mi ha proposto – e la circostanza del suo compleanno, mi offrono ora lo spunto per sottoporre qualche riflessione su questi temi all'attenzione del festeggiato, degli amici che partecipano a questo omaggio e di quanti avranno la compiacenza di leggere la pagine che seguono.

***

Nella tradizione degli studi la distinzione tra i compiti di chi pratica la filologia e la critica letteraria, vale a dire tra chi si occupa dei testi, e i compiti di chi invece coltiva gli studi bibliografici e biblioteconomici, e cioè di chi si occupa di organizzare i documenti che veicolano i testi e di organizzare le informazioni sui documenti, al fine di renderli recuperabili, è sempre stata piuttosto chiara.

Le relazioni tra questi due diversi ambiti, i punti di convergenza e di incontro, gli apporti reciproci sono stati numerosi e non è questa certo l'occasione per ripercorrere secoli di storia delle discipline alle quali si è fatto cenno.

Può essere utile invece interrogarsi su ciò che cambia nell'universo digitale in cui tutti ci stiamo immergendo e cercare di capire se le applicazioni tecnologiche – che comportano anche una ridefinizione tra

competenze di contenuto e padronanza dei mezzi – non ci spingano anche verso un nuovo modo di intendere le relazioni tra saperi diversi, non costituiscano un inedito terreno d'incontro, nel quale ciascuno può dare anche apporti di tipo nuovo.

Si contano già tantissime e validissime applicazioni delle tecnologie digitali nel campo delle scienze umane, da anni si discute di *informatica umanistica* e le numerose esperienze già realizzate nell'ambito della cultura letteraria[1] mi pare che dimostrino che la questione merita di essere ripresa.

Ponendomi il problema del trattamento, dell'indicizzazione e del reperimento dei testi dal mio punto di vista, e cioè da quello della Bibliografia e della Biblioteconomia, ricorderò che queste discipline si occupano della mediazione delle informazioni sui documenti e della organizzazione dei documenti in funzione dell'uso: è questo lo scopo per il quale i bibliografi e i bibliotecari si occupano di metodi e tecniche con cui selezionare libri da immettere nelle raccolte delle biblioteche, con cui catalogarli ed indicizzarli, con cui classificarli e collocarli in modo che sia agevole per gli studiosi reperirli e consultarli. Finora, quindi, ci siamo occupati di gestire e trattare gli oggetti fisici (i libri) e di allestire rappresentazioni vicarie (le schede) di questi oggetti. Possiamo dire che per tradizione non ci occupiamo del contenuto dei documenti in senso stretto, ma che ci limitiamo a restare sulla *soglia* dei documenti bibliografici, e che quindi non ci occupiamo neppure dei testi veicolati dai documenti. Come ha ricordato Alfredo Serrai, il decano delle nostre discipline, i fenomeni testuali, critici ed editoriali rientrano nella *historia literaria* e sono al di fuori delle nostre competenze.[2]

[1] Per citare solo qualche esempio di particolare interesse per gli studi letterarî mi limiterò a ricordare due esperienze condotte in ambito accademico: il portale di letteratura <www.griseldaonline.it>, promosso dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna, e la biblioteca digitale <www.bibliotecaitaliana.it>, promossa dal Centro interuniversitario Biblioteca italiana telematica (CiBit), gestita dal Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza".

[2] Cfr. A. Serrai, *Bibliografia*, «Il Bibliotecario», 31 (gennaio-marzo 1992), pp. 131-39. L'autore si è cimentato più volte col tentativo di una definizione della disciplina e dei confini che la racchiudono. Molti dei suoi interventi sull'argomento sono raccolti nel volume A. Serrai, *Biblioteche e Bibliografia. Vademecum disciplinare e professionale*, a cura di M. Menato, Roma, Bulzoni, 1994, in particolare pp. 113-72.

C'è stato chi si è spinto oltre ed ha precisato che «la catalogazione è interessata in larga misura al paratesto bibliografico»,[3] che fornisce la quasi totalità dei dati utilizzati in una descrizione. Gorman parte dalla definizione di Kinser, secondo il quale per paratesto bisogna intendere gli «elementi che incorniciano il testo, come il frontespizio con le indicazioni di titolo, autore e editore, la dedica e la prefazione; il paratesto comprende – prosegue Kinser – elementi sparsi in tutto il testo come le illustrazioni, le note, le indicazioni a margine e i sottotitoli; esso comprende anche il formato di un libro: carattere tipografico, rilegatura, estensione, qualità della carta».[4]

Non a caso ho usato poc'anzi l'espressione 'soglia' per indicare il limite che non è nostro compito valicare. Il riferimento al lavoro di Gérard Genette è ovvio.[5] Quando, nel 1989, apparve la traduzione italiana dell'opera di Genette che per prima poneva organicamente la questione del paratesto, Luigi Crocetti intuì la rilevanza che questo lavoro poteva avere per il nostro settore di studio e di attività.[6] Recensendo il volume, Crocetti ricordava che in biblioteca di frequente il catalogatore si sofferma proprio su tutto ciò che va col testo ma testo non è: il titolo, il sottotitolo, la paginazione, la scritta sul dorso, senza varcare mai la 'soglia' che gli consentirebbe di entrare davvero nel libro. Possiamo dire, quindi, che il catalogatore si occupa essenzialmente del *peritesto* e dell'*epitesto* di un libro, e solo raramente del *testo* che vi è contenuto. Per

[3] M. Gorman, *Elementi paratestuali negli archivi bibliografici*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, *Atti del Convegno internazionale, Roma 15/17 novembre – Bologna 18/19 novembre 2004*, a cura di M. Santoro – M.G. Tavoni, I-II, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 655-62. Ho preso spunto dalla pubblicazione di volume nel mio saggio *Il paratesto nei documenti elettronici e la "biblioteconomia digitale"*, «DigItalia. Rivista del digitale nei beni culturali», 1 (2006), n. 1, pp. 56-67: riprenderò a amplierò in questa sede alcune delle riflessioni già proposte in quel contributo.

[4] S. Kinser, *Rabelais's carnival*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 17.

[5] G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

[6] Se ne legga la recensione apparsa in «Biblioteche oggi», 8, 4 (1990), pp. 509-11. Il contributo è stato poi ristampato col titolo *Soglie*, in L. Crocetti, *Il nuovo in biblioteca e altri scritti*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 1994, pp. 118-23.

essere più precisi, possiamo distinguere anche tra gli elementi costitutivi del paratesto di un'edizione, e che ritroviamo quindi in tutte le copie che la compongono (considerando come oggetto del lavoro di descrizione la 'pubblicazione', intesa come un insieme di esemplari identici), compresi quelli di cui parla Kinser e già citati in precedenza, e il paratesto di un singolo esemplare, come le note manoscritte e altri segni lasciati sul libro da chi lo ha posseduto e la ha utilizzato. Tutti questi elementi sono di solito presenti nella descrizione analitica dei documenti riportata nei cataloghi e nei repertori. In particolare, questi aspetti acquistano una rilevanza notevole quando si ha a che fare con il libro antico, per i quali l'interesse primario di chi li descrive e di chi li ricerca all'interno dei cataloghi di biblioteca non riguarda solitamente il loro contenuto testuale, ma il libro in quanto contenitore e le circostanze della sua pubblicazione. Ce lo ha ricordato molto bene Marielisa Rossi in un suo contributo di alcuni anni or sono:

> Per il libro moderno si può parlare di interesse primario per il contenuto testuale, per il libro antico l'interesse è diversificato e riguarda tutti gli aspetti del libro visto nella sua duplice veste di contenente e di contenuto; quindi potremmo dire che l'interesse corre dalla legatura alla fama dell'autore. Di conseguenza le annotazioni presenti sulla scheda devono essere tipologicamente diverse [da quelle relative ai libri moderni]; le possiamo elencare nel modo seguente: nome completo comprensivo di dati cronologici, riproduzione del frontespizio, trascrizione del *colophon* e della nota tipografica, collazione e quanto ha con essa implicazione, formato e dimensioni, note attinenti l'autore, il testo, l'editore, l'incisore, il possessore e la legatura».[7]

Chi si accosta ad un catalogo di libri antichi si aspetta, ad esempio, che la catalogazione effettuata gli consenta di collegare le diverse edizioni e traduzioni di un'opera e i commenti all'opera stessa; di recuperare e collegare tra di loro i documenti che presentano le stesse informazioni

[7] M. Rossi, *Problemi e linguaggi della catalogazione antiquaria: dalle norme ISBD (A) alla rete SBN*, «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», 6 (1992), pp. 257-84.

tipografiche (pubblicazioni edite a cura della stessa persona, nello stesso luogo o presso la stessa officina tipografica, nello stesso anno); di evidenziare e collegare tra di loro i documenti appartenenti allo stesso genere letterario o tipologia (ad esempio, ballate, manifesti, almanacchi, calendari, etc.) o che presentano le stesse caratteristiche fisiche (per cui sarà necessario indicare le tecniche di illustrazione, il tipo di carta, il tipo di legatura, i caratteri usati per la stampa, e altro ancora); evidenziare (in forma normalizzata e con le relative varianti) i nomi delle persone collegate alle opere, alle edizioni e agli esemplari (autori, traduttori, curatori, commentatori, postillatori, glossatori, prefatori; stampatori, tipografi, editori, librai; illustratori; possessori e donatori; dedicatori e dedicatari; e spero di non aver omesso nessuna figura…).

Per tutti questi motivi e per tanti altri, la cui individuazione possiamo lasciare solo all'intuito e alla fantasia del lettore, un sistema informatico ben progettato può mettere a disposizione degli studiosi una base dati che consenta loro di ricercare, incrociare, collegare, distinguere, associare, insomma di organizzare molte chiavi di accesso, affinare e filtrare progressivamente i risultati, costruire molti indici. Malgrado la diffidenza che molti specialisti del libro antico continuano talvolta a nutrire nei confronti dei sistemi informatici, mi pare innegabile il contributo che questi strumenti, se accompagnati da una rigorosa applicazione degli standard di catalogazione e descrizione, possono offrire agli studiosi. Ancora maggiore potrà essere questo contributo dopo che verrà implementato nel catalogo il modello Entità/Relazioni previsto dal Rapporto FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records) dell'IFLA, la federazione internazionale delle associazioni ed istituzioni bibliotecarie.[8] L'esigenza cui questo modello concettuale intende fornire una risposta è quella di non limitarsi a descrivere gli oggetti, ma di metterli in relazione tra di loro, e di modulare le registrazioni catalografiche in modo stratigrafico: dal generale al particolare, dall'opera al supporto materiale su cui essa

[8] IFLA, *Functional requirements for bibliographic records*, München, Saur, 1998. Del documento esiste anche un'edizione italiana curata e pubblicata nel 2000 dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU) delle biblioteche italiane.

viene registrata. Il modello[9] è di indubbio interesse e permette di collegare entità immateriali e astratte come un'*opera* (creazione intellettuale o artistica originale) e un'*espressione* (la realizzazione intellettuale o artistica di un'opera nella forma alfanumerica, musicale, coreografica, sonora, visiva, oggettuale, in movimento), ed entità concrete come la *manifestazione* (l'oggettivazione fisica dell'espressione di un'opera) e il singolo *documento* (l'esemplare, la copia di una manifestazione). L'opera si realizza nell'espressione, la quale si materializza nella manifestazione, che a sua volta è rappresentata da un documento fisico.[10] Per fare un esempio, si pensi ai collegamenti che uniscono tra di loro un'opera che nel tempo è stata pubblicata in diverse edizioni e forme varianti, una sintesi o un aggiornamento di quest'opera, una sua traduzione, una sua versione teatrale o cinematografica, le versioni doppiate o sottotitolate di questo film, e così via, fino ad arrivare ai singoli documenti che la biblioteca possiede (manoscritti, libri a stampa, eventuali versioni digitali o in Braille, spartiti, videocassette, DVD, etc.) e che sono riconducibili a quella determinata opera. Altre relazioni da evidenziare sono quelle che collegano queste entità a persone o enti (una entità 'è creata da', 'è realizzata da', 'è prodotta da', 'è posseduta da') o ad un soggetto o argomento.

[9] Per un'efficace sintesi dei concetti sui quali si basa il modello FRBR cfr. P.G. Weston, *Il catalogo elettronico. Dalla biblioteca cartacea alla biblioteca digitale*, Roma, Carocci, 2002, p. 97: «*Entità bibliografica:* è il termine che indica genericamente un'opera, una sua manifestazione o la parte di un'opera che contiene il prodotto dell'attività intellettuale o artistica che è oggetto della catalogazione bibliografica, senza alcun riferimento al suo livello gerarchico. Le entità non bibliografiche sono invece rappresentate dalle persone fisiche, dagli enti collettivi e dai soggetti. *Universo bibliografico:* comprende la totalità delle entità bibliografiche e delle relazioni esistenti fra loro. Rappresenta, quindi, l'insieme dei prodotti dell'attività intellettuale o artistica, qualunque ne sia il formato. *Attributo:* proprietà o caratteristica comune a tutti o a parte degli esemplari di un'entità. È una porzione di informazione associata a un'entità o a una relazione per provvedere alla sua identificazione. *Relazione bibliografica:* associazione tra entità bibliografiche che hanno caratteristiche comuni, come quella esistente tra una persona fisica e un'opera o tra l'opera e un suo esemplare. Il concetto di relazione si applica anche all'associazione fra le entità e i loro attributi e fra gli attributi tra di loro».

[10] Cfr. C. Ghilli – M. Guerrini, *Introduzione a FRBR*, Milano, Editrice Bibliografica, 2001, pp. 42-43.

L'articolata realtà della produzione culturale ed editoriale contemporanea e le esigenze sempre più sofisticate della ricerca richiedono l'allestimento di apparati bibliografici e catalografici capaci di rappresentare questa complessità e di offrire un accesso integrato a insiemi di documenti i cui contenuti sono espressi in una molteplicità di linguaggi di comunicazione.

Ma a questo punto possiamo provare a fare un passo avanti e avventurarci in qualche considerazione aggiuntiva, riguardante i documenti elettronici e le biblioteche digitali.

Con riferimento all'ambiente digitale, è evidente l'importanza che questo modello interpretativo assume in un'epoca in cui l'orizzonte delle collezioni e del catalogo si sta dilatando enormemente, spingendosi verso una sempre maggiore ibridazione, e dove saranno contemporaneamente presenti documenti e descrizioni di documenti fisicamente posseduti, ma anche di oggetti ai quali la biblioteca fornirà l'accesso via web ma non gestirà fisicamente: si pensi però all'utilità di controllare con questi strumenti l'ampia varietà di raccolte in cui coesistono tanti differenti formati documentari ed a cui si aggiungono risorse ad accesso remoto, ma anche al potenziamento delle funzioni di interrogazione che si potrà ottenere grazie al modello FRBR e alla organizzazione delle descrizioni in 'grappoli' o 'famiglie' di documenti. Per tenere insieme questa complessa architettura e per una piena realizzazione della struttura Entità/Relazioni risulterà fondamentale l'attenzione dedicata all'*authority control* (controllo di autorità finalizzato ad assicurare omogeneità formale a ciascuna voce che può costituire un accesso al catalogo), in particolare per quanto riguarda i collegamenti delle descrizioni a persone fisiche ed enti collettivi e l'individuazione del ruolo che questi soggetti hanno avuto nella creazione, nella produzione, nella diffusione e nella conservazione dei singoli documenti: senza una normalizzazione della forma dei titoli, dei nomi e dei descrittori questo lavoro sarà impossibile.

Non si può parlare di biblioteche digitali senza dire qualcosa sulla distanza che intercorre tra la digitalizzazione 'in formato testo' e quella 'in formato immagine': l'opzione fra queste due diverse metodologie di intervento ci rinvia a due modi di lavorare completamente diversi, che di volta in volta si faranno preferire, in relazione alle finalità per cui

nasce una collezione di documenti elettronici. Una biblioteca digitale può nascere per svariati scopi: valorizzare alcune collezioni e favorirne l'uso a distanza, conservare meglio materiale raro e di pregio riducendo al minimo la necessità di maneggiare gli originali, ricostruire virtualmente collezioni andate disperse, oppure mettere a disposizione degli studiosi testi in formato digitale, per consentire loro di fare determinate ricerche che risulterebbero meno agevoli lavorando sulle edizioni a stampa, e così via. Per i libri antichi manoscritti e a stampa, così come per il libro d'arte e le edizioni illustrate in genere, può risultare più appropriata la digitalizzazione in formato immagine, che consente di riprodurre fedelmente, ad un alto livello di definizione, gli originali. Per il libro moderno, l'immagine acquisita tramite la scansione può essere sottoposta ad un processo di lettura ottica (OCR), in modo da produrre un *file* in formato testo da utilizzare per ricerche *full text*. Non deve stupire se molte biblioteche digitali che si rivolgono a chi coltiva studî di letteratura abbiano scelto di digitalizzare i volumi in formato testo, in modo da mettere a disposizione degli studiosi testi navigabili, offrendo loro utili strumenti di lavoro. I due formati non sono da considerare alternativi, nel senso che servirebbero entrambi, in quanto l'immagine digitale di una pagina e il suo testo in formato digitale soddisfano esigenze differenti. Molto interessante, proprio perché consente di integrare questi due approcci, è il progetto *Eighteenth Century Collections Online*:[11] attraverso una ricca gamma di funzionalità di ricerca si accede all'immagine in PDF della pagina, con la possibilità di accedere quindi alla riproduzione digitale dell'edizione a stampa, ma anche di effettuare una ricerca per parole.

Può essere forse di qualche interesse una sia pur breve riflessione sulle caratteristiche testuali dei documenti elettronici e sull'analisi degli elementi paratestuali che solitamente li accompagnano: per quanto riguarda i miei interessi di studio, mi sembra che esistano spunti per contemplare elementi di continuità e di discontinuità fra testo manoscritto,

[11] I risultati del progetto sono commercializzati da Thomson Gale e consultabili all'indirizzo <http://www.gale.com/EighteenthCentury/>. L'archivio riguarda l'editoria inglese del Settecento, quindi opere inglesi e straniere, e mette a disposizione a pagamento 150.000 libri digitalizzati, per complessive 33 milioni di pagine.

testo a stampa e testo elettronico. Nell'intervento di Michael Gorman già citato in precedenza, si rileva, ad esempio, come essi, al pari degli incunaboli, siano spesso privi degli elementi di presentazione formale cui di solito attinge la descrizione bibliografica. Per questo motivo, sostiene lo studioso anglo-americano, la catalogazione di questo genere di documenti non è ancora approdata ad una fase 'adulta'. Gorman sottolinea alcune caratteristiche dei documenti elettronici che sembrano accostarli più ai libri dei primi decenni della stampa che ai prodotti editoriali moderni: ad esempio, si può notare come nella presentazione delle pagine web sia spesso assente qualsiasi formalizzazione (come si sa, i documenti elettronici solitamente non riportano il nome dell'autore, la data di 'pubblicazione' e revisione, la numerazione delle 'pagine', le indicazioni di 'edizione' e tutte le altre informazioni che si trovano nei libri moderni e la cui assenza è così evidente nei primi libri stampati almeno per sei o sette decenni). Citando come esempio i film e le registrazioni sonore, Gorman ricorda che i 'nuovi formati' sono spesso contrassegnati in una prima fase da una presentazione caratterizzata dall'assenza di segni esterni che ne aiutino l'interpretazione e la comprensione, cui segue poi una maturità della presentazione nella quale tutti questi elementi paratestuali non solo sono presenti ma vengono anche indicati in modo standardizzato e prevedibile.

A nostro avviso, i limiti evidenziati da Gorman dipendono almeno in parte dal fatto che non sempre i documenti elettronici sono accompagnati dai *metadati*,[12] cioè dai dati che descrivono un oggetto digitale

[12] Cfr. <http://dublincore.org>. Gli elementi che costituiscono i metadati secondo lo schema previsto dalla Dublin Core Metadata Initiative, impostosi come standard *de facto*, sono: titolo (il nome dato alla risorse elettronica, solitamente dal suo creatore o editore); autore principale o creatore (chi porta la responsabilità principale della produzione del contenuto intellettuale della risorsa elettronica); soggetto e parole chiave (l'argomento, espresso da parole o frasi che descrivono il contenuto della risorsa); descrizione testuale del contenuto (che può includere un riassunto analitico, specie per documenti di tipo audio o video); editore (chi rende disponibile una risorsa); autore di contributo subordinato (che ha fornito contributi intellettuali significativi, ma secondari rispetto a quelli resi dall'autore principale o creatore); data (associata alla creazione o alla disponibilità); tipo di risorsa (ad esempio: *home page*, romanzo, poesia, relazione, rapporto tecnico, saggio, etc.); formato (informazioni

('dati sui dati', appunto), che non si limitano ad essere una rappresentazione o un surrogato del documento, ma ne fanno parte a pieno titolo e viaggiano col documento stesso. Con un paragone ardito, ma forse non del tutto peregrino, possiamo dire che i metadati sono il frontespizio del documento elettronico, non la sua scheda. Essi costituiscono in un certo senso il paratesto di questa nuova tipologia di documenti, come cercherò di spiegare meglio più avanti.

Se in ambiente digitale diviene più sfumata la distinzione tra il documento e la sua rappresentazione, e quindi fra il contenuto di un documento e la sua catalogazione, viene anche da chiedersi se la Bibliografia e la Biblioteconomia non stiano, forse legittimamente o forse no, varcando la 'soglia' di cui si è parlato in precedenza. Ha forse senso chiedersi se non stia per caso nascendo una nuova disciplina, che potremmo chiamare 'Biblioteconomia digitale',[13] che forse avrà il compito di spostare l'orizzonte di riferimento da una mera mediazione catalografica ad una mediazione informativa e più propriamente documentaria.

Ma questa nuova Biblioteconomia si troverebbe ad affrontare anche numerose altre questioni che sono al di fuori, e forse al di sopra, della sua portata. Essa si calerebbe in un sistema di circolazione e uso della risorse elettroniche in cui i metadati possono essere il prodotto di un lavoro comune, nel quale intervengano in diverse fasi l'autore, l'edi-

relative alla manifestazione fisica o digitale della risorsa e alla determinazione del *software* e dell'*hardware* necessari per visualizzarla); identificatore (sequenza di caratteri alfanumerici usati per identificare la risorsa in modo univoco, come l'URL per le risorse di rete); fonte (informazioni relative ad una seconda risorsa da cui è derivata la risorsa principale); lingua (codice che identifica la lingua del contenuto intellettuale della risorsa); relazione con altre risorse (indicazione dei legami tra risorse, come ad esempio: 'versione di', 'basata su', 'parte di', etc.); copertura (caratteristiche spazio-temporali del contenuto intellettuale della risorsa); gestione dei diritti (formulazione dei diritti esercitati sulla risorsa).

[13] Il primo ad aver usato l'espressione *digital librarianship* è stato probabilmente Péter Jacsó; una raccolta di suoi articoli sul tema è disponibile all'indirizzo <http://www2.hawaii.edu/~jacso/>. A questi argomenti e alle evoluzioni che sta subendo la disciplina biblioteconomica è dedicato un numero di «Bibliotime», 8 (2005), n. 3, consultabile all'indirizzo <http://didattica.spbo.unibo.it/bibliotime/num-viii-3/index.html>, e che si apre con un editoriale di Michele Santoro che suggerisce alcuni degli sviluppi cui questa riflessione può condurre dal punto di vista epistemologico.

tore, il bibliotecario, l'utente stesso, e cioè i diversi attori che da sempre hanno contribuito a realizzare il paratesto.

Se non dimentichiamo quanto scritto da Gorman a proposito di similitudini e differenze tra manoscritti, libri a stampa e documenti elettronici e se in particolare ci concentriamo su determinate questioni sulle quali sovente si sofferma l'attenzione di chi si trova ad operare con i documenti elettronici (per citare qualche esempio, torniamo alla difficoltà nel mettere a fuoco il concetto di autore e a come risulti a volte complicata la sua identificazione, oppure alla difficoltà nel districarsi tra le differenti versioni di un documento, oppure all'accertamento della sua datazione o delle circostanze della sua 'pubblicazione') risultano a nostro avviso evidenti i rapporti che intercorrono fra essi e le parti del libro di Genette di cui Luigi Crocetti aveva evidenziato l'interesse per il mondo delle biblioteche. Ne esce confermato anche il giudizio finale che Crocetti dava nella sua recensione, scrivendo:

> Il libro di Genette […] ci serve per la luce diffusa che getta su un nostro spazio di lavoro. Genette non è il primo a rivolgere l'attenzione al paratesto; è il primo a farlo organicamente. È importante per noi non perché nobiliti in qualche modo i 'contrassegni', facendone oggetto di storia letteraria e consolando così delle sue nevrosi il catalogatore […]; ma perché ne esplora e saggia il peso letterario in modo tale da comprendere meglio la trama di relazioni – talvolta così fitta da apparire inestricabile – tra i tanti elementi che fanno una pubblicazione e tra una pubblicazione e l'altra.[14]

Emergono anche alcune questioni di ordine filologico-letterario e di interesse per quella branca della bibliografia analitica che va sotto il nome di Bibliografia testuale:[15] a questo proposito, però, va ricordato

[14] Cito dal testo della recensione ristampato in Crocetti, *Il nuovo in biblioteca*, pp. 121-22.

[15] Per una definizione della genesi e dell'ambito di interesse di questo settore disciplinare, cfr. C. Fahy, *Storia della bibliografia testuale*, in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy, Udine 24-25-26 febbraio 1997*, a cura di N. Harris, Udine, Forum, 1999, pp. 23-34.

che Genette stesso aveva avvisato i suoi lettori, chiarendo che non intendeva occuparsi di Bibliologia.[16]

Se concordiamo con le definizioni secondo le quali il *paratesto* è il «luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati»,[17] o «l'insieme delle produzioni verbali e non, che convergono verso un testo letterario e a esso si riferiscono, aiutandone la fruizione e la comprensione da parte del pubblico»,[18] e la Bibliografia testuale «rappresenta un metodo per raccogliere dagli oggetti materiali che trasmettono il testo, cioè i libri a stampa, il massimo dell'informazione (sul testo) che essi sono in grado di fornire»,[19] possiamo renderci conto di quanto siano forti le analogie con le questioni cui qui si è accennato a proposito dei documenti elettronici.

Il rapporto fra l'autore e i 'suoi alleati' nel confezionamento del prodotto librario, frutto di un lavoro a più mani, è di grande importanza ed è stato approfondito da numerosi studiosi.[20] Anche per i documenti elettronici, ed in particolare per quelli a carattere ipertestuale o che fanno ampio ricorso alla multimedialità, si pone la questione del concorso di numerosi soggetti, che partecipano alla costruzione della

[16] Genette, *Soglie*, p. 17.

[17] Genette, *Soglie*, p. 4. Più avanti, Genette distingue fra gli elementi che si trovano «intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta insieme negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli e certe note» e ciò che è all'esterno del libro, «a distanza più rispettosa (o più prudente)», come interviste, conversazioni, corrispondenza, etc. Cfr. pp. 6-7.

[18] Questo significato *sub voce* in *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, I-VI, Torino, UTET, 2000.

[19] Dall'introduzione di Pasquale Stoppelli al volume *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987, da lui stesso curato, p. 12.

[20] Per citare solo quelli più vicini al tema che qui si affronta, cfr. A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, pp. 555-686 e M. Santoro, *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico*, apparso una prima volta in «Accademie e biblioteche d'Italia», 68, 1 (2000), pp. 5-38 e poi riproposto in *Libri, edizioni, biblioteche tra Cinque e Seicento. Con un percorso bibliografico*, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 51-92.

'sceneggiatura' e alla 'regia' del documento, alla progettazione della sua architettura logica, alla creazione dei contenuti e alla stesura dei testi, all'allestimento del corredo di immagini e suoni, al loro assemblaggio, alla definizione delle scelte grafiche, alla realizzazione tecnica e materiale del prodotto finale. Vediamo tutti quanto sia importante ciascuno di questi contributi e troviamo perciò naturale che essi trovino posto nei *credits* o nei 'titoli di coda', fino a divenire elementi dei metadati che accompagnano il documento.

Nella cultura post-tipografica in cui siamo immersi, la documentazione delle circostanze relative alla produzione di un documento acquista una rilevanza notevole e assume un ruolo fondamentale ai fini della sua contestualizzazione, della valutazione della qualità e dell'autorevolezza del documento stesso ed è quindi parte integrante del processo di validazione e mediazione che il bibliotecario è chiamato ad esercitare nei confronti di una mole sempre crescente di documentazione disponibile in rete.

Possiamo azzardarci a dire che i legami previsti da FRBR ed i metadati ne costituiscono la dimensione paratestuale e ne influenzano in misura considerevole la fruizione e la comprensione? Possiamo sostenere che, malgrado la dimensione immateriale che lo caratterizza, il documento elettronico ci fornisce proprio attraverso il supporto fisico che lo veicola alcune informazioni essenziali per la sua analisi testuale?

Forse è così. Ma l'approfondimento di questi temi e una corretta e completa valutazione delle conseguenze che queste considerazioni potrebbero comportare non rientra nelle deboli competenze di chi scrive. Se non una risposta agli interrogativi sottesi a queste mie riflessioni, ma quanto meno l'indicazione di una strada da praticare sperimentalmente può venire solo da un lavoro e da una discussione comune, che veda la partecipazione e l'apporto di specialisti capaci di muoversi con sicurezza nei diversi dominî disciplinari implicati, e cioè attraverso quella contaminazione tra saperi diversi che viene evocata nel titolo di questo contributo.

Francesco Tateo

BENEDETTO CROCE E LA TRADIZIONE DEL RINASCIMENTO

La tradizione rinascimentale, e in particolare il classicismo del Rinascimento, non sono un argomento topico nella bibliografia crociana, di Croce e su Croce.[1] Va invece rivolta maggiore attenzione alla tradizione sotterranea che alimentava il critico e lo storico della letteratura, il quale pur segnalava come suoi maestri Vico e De Sanctis, considerati paradossalmente, anche per opera sua, promotori di una critica e di un'estetica che liquidava la tradizione rinascimentale. Ricerca non immotivata, quando pensiamo che alcuni dei libri più ricchi d'informazioni e di riflessioni, fra quelli che nascono dalla raccolta di saggi specifici su autori ed episodi culturali, i *Teatri di Napoli* (1916), *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (1917), *Ariosto Shakespeare Corneille* (1920), *Varietà di storia letteraria e civile* (1935), *Aneddoti di varia letteratura* (1953-1954), e soprattutto quella serie pressoché organica che riguarda la genesi stessa e l'evolversi del Rinascimento, ossia *Poesia popolare e poesia d'arte*, studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento,[2] *Poeti e scrit-*

[1] Vanno ricordati anzitutto, per l'argomento specifico, E. Bonora, *B. Croce e la letteratura del Rinascimento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 82 (1965), pp. 481-512 e G. Ponte, *Benedetto Croce studioso del Quattrocento*, «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, 71 (1967), pp. 50-57, che tendono soprattutto a segnalare il rinnovamento portato da Croce, in virtù del suo punto di vista, nella valutazione e rivalutazione degli scrittori dell'epoca rinascimentale. Importante l'accenno di Ponte al rinnovato interesse di Croce per la poesia latina del Rinascimento e alla fecondità del concetto di poesia della letteratura, che al di là di una rassegna dell'impegno critico crociano, rivelano la coscienza del critico di fronte alla tipicità della tradizione classicistica del Rinascimento, cui vogliamo riferirci in questa occasione (cfr. il richiamo al concetto crociano di «poesia letteraria» che ho ritenuto di fare a proposito della lirica latina del Rinascimento in *La letteratura umanistica*, Palermo, Palumbo, 1989, pp. 23-24). Ai meriti della critica crociana anche nei confronti del Rinascimento si è riferita E. Giammattei nella recente relazione al convegno dell'ADI, Napoli 27 sett. 2007.

[2] Pubblicata presso Laterza nel 1933, è stata riedita nell'«Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce», Napoli 1991, a cura di P. Cudini.

tori del pieno e del tardo Rinascimento,[3] documentano un vero e proprio progetto di revisione del periodo più importante della nostra letteratura, al quale Croce tornò a riferirsi senza le perplessità che avevano reso complessa l'operazione desanctisiana di tracciare un'evoluzione dal Duecento all'Ottocento, o per meglio dire avevano dato a De Sanctis la possibilità di applicare, a proposito della storia italiana, l'ideologia drammatica e perfino religiosa della caduta e della resurrezione.[4] Per tutto ciò dovrebbe guardarsi con minore sospetto il tentativo di ricavare una storia letteraria dagli scritti programmaticamente monografici di Benedetto Croce, e collocare d'altro canto nella giusta dimensione le sue osservazioni sull'impossibilità di una storia letteraria, quando invece egli parla normalmente di storia letteraria e perfino di storia della poesia, che sarebbero un controsenso stando al significato più scoperto delle eterne e sempre attuali forme dello spirito.

Redigendo la crociana *Letteratura italiana per saggi storicamente disposti* (1956), Mario Sansone ha mostrato in atto, superando il rischio di confezionare un falso a scopo didattico giacché per Croce «non esiste la storia dell'arte e della letteratura se non in forma monografica»,[5] come il Rinascimento, e l'Umanesimo che ne è l'aspetto letterario più significativo, tornino a costituire per il critico postdesanctisiano un momento fondante dell'identità italiana. Proprio nel primo numero della «Critica» (1903) Croce, trattando della «letteratura contemporanea», annotava che l'Italia, dopo il Cinquecento, non fu più iniziatrice in letteratura. Che presupponeva l'ideologia classica della *translatio imperii* e una veduta europea degli esiti del nostro Rinascimento, piut-

[3] Bari 1945-1952. Cfr. inoltre D. Beth Marra, *La biblioteca di Benedetto Croce. Le note autografe ai libri. I. Scrittori del Rinascimento*, Napoli, Bibliopolis, 2005.

[4] Ne ho scritto in *Il realismo critico desanctisiano e gli studi rinascimentali*, in *De Sanctis e il realismo. Atti del convegno (Napoli, 2-5 ottobre 1977)*, a cura di G. Cuomo, Napoli, Giannini, 1978, pp. 399-427.

[5] B. Croce, *Letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, Bari, Laterza, 1959, p. IX. Sansone spiegava nell'introduzione in che senso Croce abbia contribuito a mutare i quadri della nostra letteratura senza preoccuparsi di mutare schemi e partizioni tradizionali, e come abbia messo a servizio degli studiosi un nuovo concetto della storia e una nuova dottrina dell'arte sul fondamento dei quali è di fatto avvenuto il rinnovamento dei quadri.

tosto che la prospettiva romantica desanctisiana, favorevole a valorizzare l'origine trecentesca e a sottoscrivere la decadenza italiana dei secoli intermedi fino al risorgimento sette-ottocentesco (un modo di ribadire l'idea risorgimentale dell'identità italiana e fare del 'primato' una meta da riconquistare). Con discrezione e finezza storiografica Croce s'impegnava nella *Storia dell'età barocca* a discutere il problema della cosiddetta decadenza italiana, accettando il termine divenuto consueto, ma consigliando l'uso empirico e cauto del concetto stesso di decadenza, di cui respingeva in sostanza le ragioni teoriche e storiche, non condividendo l'erronea ricerca delle 'cause' e la globalità del giudizio negativo. Scoprire le parti sane dell'organismo, non quelle malate, in ogni stadio dello sviluppo, significava di fatto rivalutare il Rinascimento fino a comprendere la sua estrema crisi dell'età barocca. La considerazione della malattia come momento accidentale della vita, un metodo che Croce applicava anche ad una più scottante vicenda contemporanea, gli permetteva di disegnare una progressione che si direbbe ottimistica se la superficialità dell'ottimismo non fosse propriamente lontana dal suo orizzonte. Gli permetteva comunque di attingere alla tradizione del Rinascimento alcune delle sue più profonde convinzioni.

Rifarsi alle radici moderne, tre-cinquecentesche, significava per Croce scoprire le stesse matrici della propria formazione; significava un ritorno alle origini della sua riflessione critica, che non erano né l'Illuminismo né il Romanticismo,[6] ma appunto il Rinascimento che aveva

[6] Si vedano le pagine, fin troppo nette, con le quali nell'*Aestetica in nuce* Croce definisce il suo programma estetico dopo aver indicato nel Romanticismo la grande crisi dalla quale sorgono i problemi attuali: la scelta romantica era per un verso «una reazione giustificata contro la letteratura razionalistica e classicistica di stampo francese, ora satirica ora frivola, povera di sentimento e di fantasia, destituita di profondo senso poetico; ma per un altro verso, il romanticismo era ribellione non contro il classicismo, ma contro la classicità stessa, contro l'idea della serenità e infinità dell'immagine artistica, contro la catarsi e a favore della torbida passionalità, indocile e recalcitrante alla purificazione». Croce non si preoccupava di usare per il suo programma l'idea di restaurazione, che era del resto analoga a quella del classicismo postbarocco: «Il problema attuale dell'Estetica è la restaurazione e difesa della classicità contro il romanticismo, del momento sintetico e formale e teorico, in cui è il proprio dell'arte, contro quello affettivo, che l'arte ha per istituto di risolvere in sé, e che ai nostri giorni le si rivolta contro e cerca di usurparne il posto» (*Filosofia, poesia, storia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 213-14).

avuto in Petrarca un antesignano e nella critica del Cinquecento una consapevole sistemazione accreditata come la più compiuta manifestazione di quella civiltà letteraria, nonostante le riserve che sul piano teorico avanzava verso quella stagione. Facendo i conti con la tradizione del classicismo rinascimentale egli in effetti chiariva due problemi fondamentali della sua critica, pur ereditati dall'Ottocento, quello del rapporto fra l'umanità del poeta e la forma della scrittura, e quello della legittimità dei generi letterari.

Quando Croce, dopo aver esposto in alcune pagine mirabili raccolte in *Poesia popolare e poesia d'arte* la malattia di Petrarca in quanto scoperta della frattura moderna della coscienza,[7] dopo aver riconosciuto la sostanza umana di quel 'negativo', di quella 'fiacchezza', di quel 'sospiro', di quel sussurro del cuore, sottraendola alla tentazione del giudizio morale, ricorda le perplessità espresse da De Sanctis, sotto la suggestione romantica, circa l'eleganza che farebbe velo all'emozione,[8] coglie acutamente il nodo di questo atteggiamento critico, senza per altro disconoscerne sotto altro aspetto i meriti, nel concetto erroneo di eleganza come necessariamente 'altro' dalla poesia. Le poche righe impiegate da Croce per confutare la distinzione desanctisiana fra il poeta e l'artista sono la migliore confutazione della facile riduzione della sua stessa critica alla distinzione di poesia e non poesia: l'eleganza, un elemento tipicamente retorico, può benissimo essere inerente alla poesia, e nel caso di Petrarca esserne addirittura costitutivo, esserne l'anima. Era la tradizione rinascimentale che metteva in guardia il critico dagli eccessi ottocenteschi, e lo induceva ad appellarsi a coloro che sanno cogliere «i palpiti del finissimo poeta», quantunque il critico se ne uscisse con la metafora della «pietra preziosa della novella, nella quale l'accorto intenditore, accostandola alla guancia, sentì il calore di un essere vivente che vi era dentro». L'eleganza non è di per sé un elemento esterno, come non lo è il barocco che le si oppone sul piano del gusto. Proprio l'impostazione del suo discorso a proposito di Petrarca, in cui potevano ricono-

[7] B. Croce, *La poesia del Petrarca*, in *Poesia popolare poesia d'arte*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 71-75. Sugli studi petrarcheschi di Croce vedi ora M. Scotti, *Croce e Petrarca*, «Giornale storico della letteratura italiana», 181 (2004), 593, pp. 1-53.

[8] F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi, 1971, pp. 300-03.

scersi anche gli eccessi di quella malattia dell'eloquenza che sarebbe dilagata in seguito, ci fa intendere meglio di quanto abbiano fatto i presunti scopritori della validità del barocco, il senso della sua polemica; la quale intendeva sfatare da una parte l'idea che l'eleganza potesse essere un ostacolo alla poesia, dall'altra denunciare il vezzo di valutare poesia autentica quella del Seicento in virtù della sua svolta barocca, quasi che un gusto particolare potesse costituire la categoria universale con cui riconoscere la poesia.[9] Certo, la disposizione d'impronta rinascimentale a favore dell'eleganza avrebbe reso il nostro critico diffidente nei confronti del barocco e lo avrebbe indotto a confondere la sua critica con quella del Settecento innovatore o restauratore. Ma questo è un altro problema, perché il barocco non costituiva per lui una decadenza, ma una malattia in agguato perfino nel 'finissimo' Petrarca. Come sempre, una considerazione critica apparentemente fondata su ragioni di gusto, divenive nelle mani di Croce un'indicazione preziosa di significato storico, l'individuazione di una delle matrici della lirica marinista.[10]

La ben nota confutazione del criterio dei generi, ossia dell'interpretazione positivistica di questa classica istituzione della storia letteraria, proviene anch'essa dal tramite rinascimentale. La ragione essenzialmente polemica del rifiuto dei generi spiega, come non sempre è stato chiaro, l'accanimento di Croce su questo punto, e d'altra parte l'inopportunità di rimproverargli la condiscendenza verso l'utilità scolastica della classificazione, e trascurare il suo uso della classificazione dei generi «in un volume che è uno dei suoi capolavori critici».[11] In effetti

[9] Si veda in A. Di Benedetto, *La critica di Benedetto Croce*, in *Secundärliteratur. Critici, eruditi, letterati*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, pp. 43-59, un giusto riconoscimento dei meriti crociani nella considerazione della letteratura dell'età barocca, spesso dimenticati soprattutto per il fraintendimento delle ragioni del critico (cfr. almeno le pagine sul barocco raccolte in Croce, *Filosofia, poesia, storia*, pp. 378-79.

[10] È superfluo ricordare che Benedetto Croce, nel disegno degli *Scrittori d'Italia*, faceva incominciare la collana con *I lirici marinisti*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1910.

[11] Di Benedetto, *La critica di Benedetto Croce*, p. 51. È importante l'analogo rilievo (p. 52) che «per Croce la poesia non fu l'oggetto d'una meccanica applicazione di teoremi precostituiti». Cfr. l'introduzione di M. Sansone alla *Lettratura italiana per saggi*, p. XIII («la critica crociana non è mai applicazione della dottrina»).

la polemica crociana si rivolgeva non contro la teoria dei generi, ma contro la tendenza della contemporanea estetica tedesca a dare fondamento filosofico alle partizioni retoriche della tradizione.

Un nodo dell'intero sistema era proprio il genere lirico. Cogliendo nel Rinascimento una voce illuminata sulla questione della lirica, dalla quale non poco apprese per conformarvi il proprio pensiero estetico, Croce lamentava che «i trattatisti del Cinquecento *spendessero* le loro maggiori industrie nel passare a rassegna le varie specie della lirica e la varia metrica», ma la sua più ferma opposizione andava in realtà al tentativo di «ripigliare il problema dei tre [generi letterari] con l'introdurvi un criterio di gerarchia […], come nella polemica tra lo Herder e lo Hamann», dov'era riservata forse un'intenzione scettica, se non ironica, alla considerazione che «la triade si prestava, in apparenza, persino ad essere trattata speculativamente e variamente dialettizzata, come accadde nella estetica delle scuole idealistiche».[12] L'osservazione, che sarà importante anche per comprendere la ragione di fondo, non astrattamente speculativa, che allontanava Croce dalla tradizione idealistica tedesca, c'interessa ora per ridimensionare la lontananza crociana dalla tradizione rinascimentale. Nell'*Aesthetica in nuce* l'obiettivo polemico era chiaro:

> Nelle vecchie Estetiche – scriveva – e ancor più in quelle che ne continuano il tipo, si dava grande parte alle cosiddette categorie del bello; il sublime, il tragico, il comico, il grazioso, l'umoristico, e simili, che i filosofi, segnatamente tedeschi, impresero a trattare a mo' di concetti filosofici (laddove sono semplici concetti psicologici ed empirici), ma svolsero con quella dialettica che spetta unicamente ai concetti puri o speculativi, cioè alle categorie filosofiche, onde si trastullarono a disporli in una serie di fantastico progresso, culminante ora nel Bello, ora nel Tragico, ora nell'umoristico.[13]

L'irrigidimento speculativo sul problema dei generi, che aveva caratterizzato la 'Scuola storica', la trasformazione di un sistema retorico e di un metodo critico in una dottrina speculativa, giustifica dunque quella

[12] B. Croce, *La teoria della poesia lirica*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958, II, pp. 108-17: 116.

[13] Croce, *Filosofia, poesia, storia*, p. 210.

che potrebbe sembrare insensibilità verso gli aspetti filologici del testo. Croce si collega espressamente all'esperienza del secolo decimonono, con un generico accenno, forse all'indirizzo del Manzoni o del De Sanctis, ai grandi progressi fatti per «aver abbandonato i criteri dei generi, nei quali restarono quasi imprigionate la critica del Rinascimento e quella del classicismo francese». In realtà, coglieva in un critico del Rinascimento d'ispirazione non speculativa ma umanistica quale Bernardo Segni, che prendeva già allora le distanze dai critici professionisti del Rinascimento aristotelico,[14] una voce rimasta estranea all'irrigidimento teorico culminante nel classicismo francese e poi nella speculazione romantica tedesca. Era, la sua, una battaglia che recuperava l'ostilità umanistica nei confronti della scolastica, e al modo degli umanisti la recuperava ritornando alle origini. Il sottofondo 'umanistico' della metodologia crociana si coglie anche nel rilievo che hanno tali riflessioni in margine alla critica militante, o in opuscoli di genere quasi epistolare, piuttosto che nei trattati dove la schermaglia con la filosofia classica tedesca presuppone l'uso di analoghi strumenti dialettici. È questo un aspetto della vicenda crociana sfuggito agli studi che hanno privilegiato il filosofo speculativo anziché il critico, laddove tutta la sua opera è una celebrazione del primato della critica, ossia del punto di vista umanistico quasi come restaurazione delle *humanae litterae*.

Platone, anziché Aristotele, era una scelta ormai svincolata dalla questione accademica e scolastica che aveva percorso il Rinascimento ed aveva trovato in Vico una riscrittura singolare, smarrendosi, almeno a livello esplicito, nel Romanticismo. Orbene, Croce recupera la linea platonica al di là di quel generico e obbligato riferimento a Platone che si potrebbe fare per ogni idealismo, quando rivendica sottilmente la lettura platonica di quei teorici del Cinquecento, i quali avevano superato la più consueta condanna politica della poesia da parte del filosofo della *Repubblica*, ma anche l'esclusione della lirica dalla poesia per il fatto di non essere né imitazione né rappresentazione. Coglieva infatti l'aspetto paradossale di tale esclusione, che preludeva invece alla dichiarazione della lirica come tipica forma di poesia per il fatto stesso di non essere

[14] Croce, *La teoria della lirica*, pp. 112-16.

mimetica e di scaturire, come il ditirambo, dal furore divino. E leggeva al fondo della ricerca cinquecentesca di 'legittimazione della lirica' come «terzo genere di carattere imitativo o rappresentativo al pari degli altri due [epico e drammatico] che soli gli antichi teorici avevano conosciuti o ai quali solamente avevano dato questo risalto», un'illuminante considerazione sulla fondamentale unità e indifferenza dei generi letterari, tutti partecipi allo stesso modo del genere sommo della 'poesia'. Vedeva cioè nella dottrina platonica il superamento della retorica scolastica, come avevano fatto gli umanisti del pieno Rinascimento. Di qui una sorta di riabilitazione della lirica fino a farne il genere retorico più prossimo alla poesia globalmente intesa, diremmo il suo simbolo; di qui la simpatia espressa verso coloro che, come Leopardi, l'avevano considerata la vera forma della poesia, ma dichiarando anche il fermo proposito di evitare queste unilaterali proposte di poetica.

In realtà la poetica umanistica era nata dalla valorizzazione del platonico *furor* come antidoto alla condanna scolastica e moralistica della poesia e come presa di distanza dal didatticismo delle scuole retoriche. Boccaccio e Petrarca, senza professare propriamente il platonismo, erano stati i maestri ideali del filone non aristotelico, ma umanistico e platonico del Rinascimento italiano,[15] che riemerge nella poetica vichiana. Croce si colloca chiaramente su questa linea della tradizione italiana in quanto la sua battaglia antipositivistica poteva equipararsi ad una polemica antiaristotelica. Ciò non toglie, s'intende, che la tendenza formale alla chiarezza espositiva avesse in Croce dell'aristotelico, come la sua sconcertante (quasi ironica) convinzione di non registrare altro se non l'opinione più ovvia e comune. Perché, come nell'Aristotele non scolastico, la scelta retorica crociana è per l'induzione dall'entimema, ossia dall'evidenza e semplicità di proposizioni probabili: «La teoria del linguaggio – si dice nell'*Estetica* – ha reso confusi e contraddittori concetti enunciati con molta cura ed esattezza». Che cosa è la poesia? «Se si prende a considerare qualsiasi poesia per determinare che cosa la faccia giudicare tale, si discernono alla prima, costanti e necessari, due elementi, un complesso d'immagini e un sentimento che

[15] Ne ho trattato in *«Retorica» e «poetica» fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1960.

lo anima».[16] Lo schema discorsivo è quello della poetica aristotelica («L'epopea e la tragedia, come pure la commedia e la poesia ditirambica […] tutte quante, considerate da un unico punto di vista, sono mimesi […]»), tranne che il punto di vista unitario è capovolto a favore della lirica.

La difesa che Bernardo Segni fa della lirica di Petrarca come poesia a tutti gli effetti, alla pari del dramma e del poema – cosa tutt'altro che scontata in una prospettiva che assegnava alla lirica il compito minore dell'effusione individuale – è assunta da Croce come intuizione della profonda reversibilità di lirica, dramma, epos, premessa dell'attuale battaglia per la sconfessione della sostanziale diversità fra i generi letterari come fra le arti. E infatti il Segni sembra usare il termine 'idolo' come in seguito si userà quello di 'metafora' e di 'immagine' quali fondamenti della poesia *tout court*:

> E se – dice Croce riprendendo alla lettera le parole del critico cinquecentesco – parlare in persona d'altri è fare idolo sempre, non sempre il fare idolo sarà parlare in persona d'altri, e dico nella poesia, imperocché il poeta può, parlando in persona propria, anche così fare idolo e imitare.

Che corrisponde appunto al modo di procedere limpido, ragionevole, comprensibile, naturale, esemplare del migliore ragionamento crociano.

In questa limpida discorsività ragionativa vanno ricercati gli incunaboli della critica crociana, che arrivò al discusso principio dell'intuizione *lirica*, attribuendo al genere riscoperto dal Rinascimento il senso non asfitticamente retorico, che rischiava di riconfermarsi attraverso il nuovo aristotelismo, se non medievalismo, della linguistica, e attribuendo ad un termine della nuova filosofia, 'intuizione', la prima forma di conoscenza, il valore che il Rinascimento dava alla deprecata e spesso malintesa 'imitazione', alla 'mimesi', ossia quello di rappresentare o nar-

[16] B. Croce, *Aestetica in nuce*, in *Filosofia, poesia, storia*, p. 195. Successivamente: «Il concetto dell'arte, che abbiamo esposto di sopra, è, in certo senso, il concetto comune, quello che luce o traluce in tutte le sentenze intorno all'arte e a cui per espresso o tacitamente ci si riporta di continuo, e che è come il punto verso cui tutte le discussioni in proposito gravitano» (p. 202).

rare, comunque di superare il dato reale, obiettivo, naturalistico, poiché trascrizione fantastica non dell'oggetto, ma del sentimento delle cose. Ciò non toglie che la sua formula possa apparire, e forse Croce stesso riteneva che potesse apparire, solo un affinamento del concetto romantico della poesia come emozione e come conoscenza, e possa esserlo in parte. Significa invece che Croce ripensò la recente esperienza romantica e positivistica dal punto di vista della sua particolare formazione, svoltasi in un clima di recupero della Rinascita umanistica, quando si pensi al reale *humus* della sua formazione: a Napoli lo spiritualismo post-romantico rinviava al pensiero rinascimentale e in Italia almeno una parte della cultura positivistica si conformava come un nuovo classicismo, per esempio nel circolo poetico e critico dell'amato Carducci.

Né può trattarsi di semplice derivazione da questa più recente esperienza, perché il linguaggio crociano, profondamente rinnovato rispetto a quello emotivo ed eloquente dei romantici e dei nuovi classicisti, e sia pure in relazione con la limpidezza analitica manzoniana, a sua volta risalente ad un classicismo passato attraverso le revisione illuministica, sembra rispondere al modello discorsivo, non aulico, del Rinascimento, ossia a quello di più schietta derivazione umanistica. Si pensi invece allo sbizzarrimento nel senso di un manierismo brillante o tecnicistico della critica fiorita successivamente alla scomparsa di Croce, sia quella di marca semiologica, sia di quella marca ideologica.

Ed era anche, quella di Croce, una lettura laica del Rinascimento; laico, nei confronti di qualunque settarismo ideologico, era il modo stesso di accostarsi al testo letterario prescindendo dalla specificità dei motivi religiosi come di quelli profani, e il modo stesso di considerare la produzione culturale, i prodotti dello spirito – per usare una terminologia in disuso – in quanto *humanae litterae*, documento scritto e tangibile di un vario atteggiarsi dell'animo, della mente: suggestione vichiana, ma di quel Vico interprete della tradizione umanistica contro le astrattezze del razionalismo. Talché la dottrina dei distinti potrebbe apparire il recupero del sistema dei generi letterari al di là della loro originaria funzione retorica: 'forme' infatti, come l'arte, sono anche la filosofia, la politica, la morale, distinte perché di pari dignità e riconosciute nel loro storico e autonomo atteggiarsi, sottratte a gerarchie e a forzate unificazioni che rispecchierebbero l'imposizione programmatica di que-

sto o quell'argomento, di questo o quel sistema filosofico, di una specifica ideologia politica o idealità morale. 'Forme', corrispondenti a quelle fondamentali funzioni della coscienza testimoniate dalla scrittura secondo la tradizione umanistica: quattro, non 'tre' né 'una' come nei sistemi teologizzanti del contiguo idealismo e naturalismo.

Gli studi di *Poesia popolare e poesia d'arte* sono un esempio di quel limite presunto che deriverebbe alla dottrina dei distinti dall'essere non un sistema filosofico, ma un metodo critico d'interpretazione letteraria, in senso proprio. È superfluo infatti rimproverare a Croce, quando affronta la questione della poesia popolare, la mancata considerazione della poesia devota in quanto poesia, o la scarsa considerazione di quella che poi sarebbe diventata l'ingente ricerca etnologica, perché la sua ricerca è tesa vichianamente a valutare il documento letterario, o artistico in senso lato, per quello che vuol essere e che riesce ad essere. Tale punto di vista, quantunque discutibile sotto altri aspetti, estintisi gli strascichi romantici della moderna etnologia, sortiva l'effetto desiderato di sfatare l'illusione romantica della poesia popolare, perché attribuiva ad un'origine artistica, pur caratterizzabile a vari livelli, ogni documento religioso e popolare affidato all'oralità come alla scrittura.[17] Quella di Croce era soprattutto una critica negativa degli *idola*, e un *idolum* era quello di fare della popolarità o della religiosità il pregio specifico della poesia, come accadeva per il barocco: «cadono per tal modo tutte le vecchie questioni, se la poesia sia affine o identica alla religione o se la religione possa prender forma di poesia, e se ciò possa in particolare il cristianesimo con la trascendenza, l'ascesi, la fuga dal mondo e lo spegnimento delle passioni […]». Il giudizio critico come giudizio storico prendono in effetti il posto del giudizio di valore.

Con quanta semplicità Croce invitava a considerare il fatto, che se Dante avesse trovato l'unità nel motivo religioso, sarebbe stato un Passavanti o una Santa Caterina! e con quanta semplicità mostrava il fondo del suo autentico laicismo, difendendo perfino la lettura corretta dei testi religiosi come testi religiosi, ossia appartenenti alla sfera dell'etica o della psicologia!

[17] Cfr. G.B. Bronzini, *Tradizione di stile aedico dei cantari dal Furioso*, Firenze, Olschki, 1966.

> Sgombriamo queste ubbìe, anche per non far torto alla severa e commossa e affettuosa e tenera letteratura sacra italiana del Trecento, a quelle care prose e a quei cari versicoli, che bisogna sentire e giudicare per quel che sono, e non distorcerli ad altra pretesa, con la conseguenza di eccitare poi una disistima e un disprezzo altrettanto sconsiderati.[18]

Anche in questo caso il discorso crociano non fa che smitizzare questioni sollevate e lasciate aperte dal Romanticismo, e proprio per la grinta classicistica che gli faceva identificare la poesia con una visione laica della vita: una volta ammesso il particolare pregio di quella letteratura popolare e religiosa, diceva infatti che «nell'animo degli amatori di poesia avrebbe sempre avuto risonanza il detto di Carducci a coloro che si sdilinquivano per il puro latte munto dai pastorelli e per il canto popolare: che egli preferiva il vin di Chianti e l'arte classica».

E qui tocchiamo il punto assai delicato della motivazione essenzialmente polemica e critica della dottrina estetica come di quella delle distinte attività dello spirito formulata da Croce. In effetti, più che ad una valutazione esclusiva della poesia, con la formula dell'intuizione lirica egli mirava ad escludere la positività del precetto, che una volta riguardava soprattutto la forma retorica e i fini morali, mentre dal Romanticismo in poi, e soprattutto nella svolta del Novecento, investiva ormai anche i contenuti pratici, come nelle poetiche e nei manifesti programmatici di sapore politico morale.[19] La critica rivolta all'edonismo e al didascalismo, che sembra un'elementare discussione all'antica sull'*utile dulci* oraziano, nasce dalla diffidenza per la formula del piacere e dell'utilità assunti ad argomento o fini autentici dell'arte, che riemerge ciclicamente in fogge diverse, e può riconoscersi in più recenti esperienze. Lo stesso concetto di 'forma', che risolve questa difficoltà, e che Croce pretendeva di aver ripreso e corretto dalla critica desancti-

[18] Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, pp. 164-65.

[19] Sulla incidenza «della problematica etico-estetica nella fondazione del giudizio di valore e nella determinazione del canone crociano della letteratura italiana» cfr. V. Masiello, *Il canone crociano della letteratura italiana*, «Giornale storico della letteratura italiana», 183 (2006), pp. 194-220: 215.

siana, è in realtà una riproposizione del medesimo concetto esposto in una poetica cinquecentesca che egli ha avuto il merito di recuperare, la poetica di Girolamo Fracastoro,[20] nella quale c'erano tutte le premesse per trasformare in un concetto estetico quello che nasceva all'interno di una prospettiva essenzialmente umanistica e retorica di critica letteraria.[21] Il primato del *modus dicendi*, ma non di questo o di quel *modus dicendi*, il primato assoluto del *dicere*, dei *verba*, rispetto alle *res*, ossia alla morale, alla politica, alla storia, a questo o a quel tema di esse, a questo o a quel fine, appariva infatti a Croce la svolta riflessiva più illuminata della poetica rinascimentale.

La stessa dottrina crociana dei distinti, passata per integralista, è invece una formula aperta, perché non è una formula, affidata com'è alla sensibilità del lettore una volta liberato da falsi problemi. Un metodo per la lettura e l'interpretazione, *iuxta propria principia*, delle testimonianze umane per quello che esse vogliono essere volta per volta nel profondo, sottratte a classificazioni esterne, a gerarchie e a forzate unificazioni. Il fondamento laico di questo atteggiamento crociano risiedeva anch'esso nell'esclusione del teologismo unitario e triadico, forse anche del dualismo drammatico, e diveniva fecondo soprattutto nell'interpretazione del Rinascimento, perché funzionale alla storia della cultura, che egli stesso aveva promossa con la sua vasta opera di erudizione.

[20] Vedi l'edizione laterziana del *Navagero, ovvero Dialogo della poetica*, a cura e con introduzione di A. Gandolfo, Bari, Laterza, 1947, e B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1912, pp. 213-14, dove sono messi in evidenza proprio il rifiuto del fine edonistico e didascalico della poesia, e l'acutezza con cui il critico mette in guardia dall'ambiguo senso del 'bello', e sostiene il principio secondo il quale il poeta non dice mai il falso, tutte considerazioni che trovano in Croce un loro inveramento moderno.

[21] Rimando a quanto ho detto in *«Retorica» e «poetica» fra Medioevo e Rinascimento*, pp. 275 e ss.

Antonia Tissoni Benvenuti

LA RICEZIONE DELLE *SILVAE* DI STAZIO E LA POESIA ALL'IMPROVVISO NEL RINASCIMENTO

1. Non mancano certo ottimi contributi sulla fortuna delle *Silvae* di Stazio nel Quattrocento, sia in funzione dell'allestimento del testo critico sia in ricerche sull'attività filologica dei singoli umanisti.[1] Manca invece, in questo come in altri casi di indagine sulla sopravvivenza – o meglio sulla ricezione – dei classici, lo studio dell'impatto che le scoperte dei nuovi testi o più adeguate letture di testi già noti hanno avuto sulla poetica dei singoli generi e in definitiva sull'intero sistema letterario contemporaneo. Impatto che non può non essere determinante in un'epoca in cui la poetica dell'imitazione accettava, sì, discussioni sui modi, ma non impensabili deroghe e, rispettando i codici dei singoli generi letterari, guardava quasi esclusivamente a modelli classici.

Nel quadro di una totale ri-nascita – fenomeno che cero non si limita alla sola poetica letteraria – far rinascere i generi letterari antichi, sia quando non trovano riscontro nella letteratura medievale, sia quando rinnovano classicamente generi affini già esistenti, è senza dubbio lo scopo più alto dell'attività degli umanisti, il traguardo che essi si proponevano: quello strenuo cercare, censire, misurare i reperti antichi, in ultima analisi era soprattutto finalizzato alla ri-creazione moderna. Questo accade soprattutto nel Quattrocento, prima che la dogmatica accettazione di un modello unico portasse l'attenzione quasi soltanto sull'*elocutio*, ostacolando così la codificazione dei generi, in particolare dei minori, secondo i loro specifici modelli.

[1] Fondamentale lo studio di M.D. Reeve, *Statius'* Silvae *in the Fifteenth Century*, «Classical Quarterly», 27 (1977), pp. 202-25, anche per quanto importa della bibliografia precedente; si aggiungano alcuni studi specifici: M. Pastore Stocchi, *Sulle 'curae Statianae' del Poliziano*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», cl. scienze morali letterarie artistiche, 125 (1966-1967), pp. 39-74; L. Cesarini Martinelli, *Le* Selve *di Stazio nella critica testuale del Poliziano*, «Studi italiani di filologia classica», 47 (1975), pp. 130-74; altro sarà citato più avanti.

Il caso delle *Silvae* di Stazio può essere assunto come esemplare in questo ambito: si tratta infatti di un'opera appartenente a un sottogenere letterario prima sconosciuto, dalle caratteristiche formali meritevoli di indagine e discussione. La novità delle *Silvae* rispetto al già noto, consiste nel fatto che si tratta di una raccolta, divisa in libri, di testi di lunghezza variabile (i più lunghi sfiorano i trecento versi), di disparatissimo argomento e vario metro: lontana quindi dalle note raccolte elegiache o epigrammatiche.[2] Ogni libro inoltre si apre con una prefazione in prosa in forma di lettera. Volendo indagare un po' più a fondo su quanto accomuna questi testi disparati, con la guida di quanto l'autore stesso scrive nelle lettere prefatorie, possiamo notare che caratteristica comune è l'occasionalità unita alla rapidità della composizione: le silve sono frutto di un'improvvisa ispirazione, di un *subitus calor*, di una *festinandi voluptas*. Questa velocità di scrittura, che arriva a volte a presentarsi come improvvisazione, è indicata da Stazio con compiacimento nei suoi termini cronologici: una giornata (*praef.* 1) per i versi sulla statua equestre dell'imperatore; due giorni per l'epitalamio di Stella (*ibid.*); *statim ut videram* per il tempio di Ercole (*praef.* 3); altrettanto immediatamente per consolare un amico della morte di una persona amata (*praef.* 2). La rapidità di composizione (che non significa mancanza di *doctrina*, anzi è frutto di questa: il poeta è *docto pectora concitatus oestro*, II 7, 3), viene enfatizzata da una scrittura concitata, ricca di apostrofi, interrogativi, esclamazioni, ma è anche invocata a scusa per i più tardi lettori non coinvolti in quell'occasione «necesse est multum illis pereat ex venia cum amiserint quam sola habuerunt gratiam celeritatis» (*praef.* 1). Le stesse dediche ad amici presenti all'evento, che sono anche testimoni della rapidità di composizione, indicando un destinatario privilegiato ne sottolineano ulteriormente il carattere estemporaneo.

Incuriosisce capire quanto e in che modo queste caratteristiche delle *Silvae* staziane siano state non solo evidenziate nell'esegesi degli umanisti, ma anche recepite nei testi originali che le prendevano a modello.

[2] Come vedremo, in alcuni casi *Silvae* verrà inteso soltanto come titolo di raccolta appunto di testi di vario metro e argomento; in altri casi invece come riferito al singolo testo, riconoscendo così l'esistenza di un genere 'silva'specifico.

2. La lettura del riscoperto testo staziano, di sulla copia fatta fare da Poggio a San Gallo nel 1417 da un incolto copista locale – copia riconosciuta oggi nel Matritense 3678 – sembra non aver lasciato traccia nell'opera del suo scopritore; lo stesso può dirsi per Francesco Barbaro e per Niccolò Niccoli che lo conobbero tra i primi. Una certa diffusione delle *Silvae* a Firenze sembra conseguente al definitivo ritorno di Poggio da Roma, nel 1453. Ma è a Roma che intorno alla fine del decennio successivo ha inizio l'esegesi del testo, per opera di Niccolò Perotti e, qualche anno più tardi, di Domizio Calderini. Tra i copisti dei manoscritti superstiti sono state riconosciute celebri mani romane: oltre al Perotti, Pomponio Leto e Paolo Emilio Boccabella.[3]

La dedica del commento di Niccolò Perotti alle *Silvae* è edita da Mercati, dal ms. Vat. Lat. 6835, f. 54.[4] Dal medesimo manoscritto trascrivo quanto è detto a proposito della lettera dedicatoria del I libro, che più di altre contiene enunciazioni di poetica:

> Hoc opus idcirco silvarum inscribitur quia, ut ipse poeta inquit, hi libelli subito calore et quadam festinandi voluptate ei fluxerunt. Hoc enim festinum scribendi genus silva dicitur, quod sit quasi prima materia. Nam υλη, unde silva dicitur, apud graecos materiam significat. Quintilianus libro decimo: «Diversum est huic eorum vitium qui primo decurrere per materiam stilo quam velocissimo volunt et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt. Hanc silvam vocant. Repetunt deinde et componunt quae effuderant; sed verba emendantur et numeri, manet in rebus temere contextis quae fuit levitas» (f. 58).

[3] Il Vat. Lat. 6835 è di mano del Perotti; il Vat. Lat. 3875 è stato scritto dal Leto a Roma nel 1470; della stesso mano è il Vallicellianus C. 95; mentre il Rom. Angel. 1721 è attribuibile al Boccabella (per queste notizie e molto altro si veda. Reeve, *Statius' Silvae*).

[4] G. Mercati, *Per la cronologia della vita e degli scritti di N. Perotti arcivescovo di Siponto*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1925, pp. 156-58. Il commento, sotto forma di glosse marginali, non va oltre I 5. A p. 81 dello stesso volume, il Mercati nota che il lavoro del Perotti sulle *Silvae* è ricordato come in atto da Pomponio Leto nella sua *Vita di Stazio*, stesa intorno al 1470 (all'inizio del ms. Vat. Lat. 3279).

Il *subitus calor* e la *festinandi voluptas* sono giustamente indicati come tipici di questi *libelli*; è inoltre significativa la citazione di Quintiliano (*Inst. or.* X 3, 17 che comparirà in seguito anche negli altri commentatori) con cui si arriva a qualificare la silva come opera scritta *ex tempore*. Non c'è altro sull'argomento, ma quello che importa c'è già e, nonostante l'ambiente, a proposito del *subitus calor* non vengono invocati furori platonici o neoplatonici.

Il Perotti, nella dedica del suo commento al nipote Pirro, citava, con elegante *praeteritio*, tra coloro per i quali la sua opera era superflua – e cioè tutti i colti componenti dell'accademia Bessarionea – anche Domizio Calderini, allora segretario del cardinale Niceno.

Al Calderini, com'è noto, dobbiamo qualche anno più tardi il primo importante contributo sia testuale sia ermeneutico al testo staziano: un'opera che diverrà, appunto per la sua importanza, l'idolo polemico delle lezioni di Poliziano sulle *Silvae*. Il commento del Calderini venne stampato più volte, a partire dall'edizione romana del 1475 (IGI 9151, ISTC n° is00697000). Nella dedica al conterraneo Agostino Maffei le *Silvae* sono così definite: «Opus granditate heroica sublime, argumento varium, doctrina remotissimum, quod nemo ante aut ausus est aut potuit attingere».[5] È poi ricordato lo stato disastroso del testo: «Multa enim inerant cum vetustate et temporum ignoratione inversa, tum poetae ingenio duriusculaque elocutione abstrusa» (c. 3v), e la lunga fatica dell'emendazione, per la quale è chiamato a testimonio Baccio Ugolini:

> Temporis sane quod in hac lucubratione posuimus, testis est vel Baccius noster qui, ut nosti, non minus graviter iudicat quam iocatur facete. Is enim hoc opere aliquando fessum et urbanitate et lira ad hilaritatem revocavit (c. 4r).[6]

[5] Cito dall'esemplare della Biblioteca Ambrosiana, Inc. 1930, c. 3v. In questo come in tutti gli altri casi, mantengo le forme grafiche dei testimoni antichi. Questa definizione coincide, come si vedrà, con il nocciolo di quella polizianesca contenuta nell'*Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis* (*Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 869-85).

[6]. Di Baccio Ugolini ci occuperemo più avanti.

Nella prefazione del Calderini compare anche un'altra considerazione che sarà poi polizianesca: la necessità che l'*interpres* condivida il *furor* dell'autore di cui si occupa: «Ita profecto est, ut est apud Ciceronem divinitus scriptum, poetarum interpretes ad eorum furorem divinitatemque quam proxime accedere» (c. 3v).[7] Ma la parte che ovviamente più ci interessa si trova in apertura del commento, sede deputata per le considerazioni sul genere 'silva' e sulla poetica staziana:

> Vates et perantiquos esse et natura duce qua una vigent, hoc furoris genere, quod postea in poema redactum est, semper caluisse tam crediderim quam certum id esse vel a maioribus accepimus, vel spiritum hunc vitalem omnibus saeculis humanos animos incendisse cognoscimus. […] Quom vero furoris vis non nihil aliquando sibi indulgeret et subito cuidam calori inserviret, quem tamen ad exitum alicuius operis non producebat, sed multis versibus effusis vela illa tumida ingenii suo vento destituta flaccescebant, excogitatum est huius scriptionis nomen ut sylva appellaretur. […] Denique sylva est hoc quod dicimus scriptionis genus quod scilicet calore quodam ingenii et velocitate decurritur, de quo Fabius ita scribit [segue la citazione di Quint. *Inst. or.* X 3, 17, già vista in Perotti]. In hoc Papinius solus e nostris poetis versatus est, tanta ingenii foelicitate ut Thebaiden quam emendavit hoc uno opuscolo sententiarum gravitate, rerum copia, carminis elegantia longe superarit. Nam, ut possum coniicere, acres et vehementes erant ingenii illius impetus, qui subito fervebant neque ultra versuum quibus unaquaequae sylva absolvitur numerum excitatum retinebant calorem, ut quae breviter caneret suppeditaret natura, quae tentaret longiora concinnere ars et naturae deficienti opem ferret, neque in his illud divinum appareat, quod in brevioribus sese agebat. […] Ad hoc profecto natus erat […] neque ignoravit laudem suam hoc opusculo fore apud posteros illustriorem; nam sylvas, quas ipse libellos appellat diversis et temporibus et argumentis emissas, in volumina redegit, ex quibus quinque tamen pervenerunt ad nos et ea quidem mutilata temporum et vetustatis diuturnitate ea nos et colligere dispersa et lacerata resarcire tentavimus (c. 6r).

[7] Come vedremo, il Poliziano condivideva questo principio e arrivava ad intitolare il suo corso *In Statii Sylvas tumultuaria commentatio*.

Il commento alla prima lettera prefatoria staziana è invece piuttosto scarno: *subito calore* è glossato «scilicet ingenii»; *fluxerunt* «nam, ut ex Fabio recitavimus, qui sylvas scribunt decurrunt per materiam stilo quam velocissimo sequentes calorem atque impetum» (c. 6r). Non c'è altro sulle caratteristiche delle *silvae*. Anche il Calderini rileva, con l'*auctoritas* di Quintiliano, la tipica velocità di composizione che arriva fino all'estemporalità, ma si sofferma più sulla brevità dei componimenti, condizionati dalla durata della *furoris vis*. Il lavoro del Calderini sembra comunque volto più al restauro testuale che al commento retorico-erudito.

3. Per quanto riguarda l'*imitatio* – il momento più interessante dell'*iter* di appropriazione dei testi antichi da parte dei moderni – nessuna conseguenza sembra venire dallo studio delle *Silvae* nell'opera poetica del Perotti, nonostante egli prestasse particolare attenzione a quanto le letterature antiche potevano fornire di nuovo nella codificazione dei generi letterari, come testimoniano le *Monodiae* contenute nello stesso codice Vat. Lat. 6835, e soprattutto quanto è scritto nella loro presentazione.[8] Forse non vi ha riconosciuto le caratteristiche di un genere a sé, ritenendolo – come del resto altri dopo di lui – semplicemente titolo di una raccolta di componimenti di generi peraltro noti: come miscellanea, antologia, e simili.[9]

[8] Al f. 8v: «Hoc genus dictionis Graeci monodiam quasi funebrem quendam cantum et lachrimis mixtum appellant, quales erant quae apud maiores nostros neniae dicebantur. Primus apud graecos hoc dicendi genere usus est Aristides, deinde Libanius, praeter eos ex veteribus nemo. Apud Latinos vero nullus adhuc quod in meam notitiam venerit usus est». E nella carta seguente. […] Nos vero, ut non modo verbis nostros homines ad hoc honestissimum munus hortemur sed etiam exemplo excitemus, nostram quoque monodiam post alias omnes addidimus, quam paulo ante in Severi fratris acerbissimo funere infoelices meditati sumus. Hoc autem nemo me arroganter fecisse existimet, ut instar Aristidis primus ex Latinis in hoc dicendi genere et quasi dux essem, sed ut alios in viam ponerem». (Mercati, *Per la cronologia*, pp. 154-55).

[9] Ci è stata tramandata la testimonianza di una sua *performance* estemporanea – ma non ha a che vedere con Stazio – nella didascalia «Versus Nicolai Perotti ex tempore recitati cum, post habitam orationem infra scriptam, imperator eum Bononiae laurea coronasset, anno domini 1452, ante purificationem Virginis», che precede due distici di ringraziamento e lode dell'imperatore, probabilmente ben meditati in anti-

E neppure nei carmi di Domizio Calderini a mia conoscenza[10] risulta che le *Silvae* siano state prese in qualche modo a modello, se non forse per il carattere occasionale di molti componimenti: ma questa è caratteristica comune agli epigrammatici.[11]

Restando in ambiente romano, qualcosa forse può essere notato nella raccolta di Callimaco, e più che per il contenuto del *libellum*,[12] per la lettera di dedica, dove insieme ai *topoi* di modestia e di obbedienza, compare il riferimento all'occasionalità e all'improvvisazione: «cum omnia in eo [libello] sine maturitate morae, inter vina et epulas subita meditatione sint edita».[13]

cipo. Si leggono al f. 108 del ms. Lat. 5344 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, e sono stati editi da L. Frati, *Di Niccolò Perotti*, «Giornale storico della Letteratura Italiana», 54(1909), pp. 389-406: 393.

[10] Oltre a quelli stampati (ma senza l'attribuzione al Calderini) da C. Corvisieri, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona*, «Archivio della Società Romana di storia patria», 10 (1887), pp. 663-75 (su cui A. Perosa, *Epigrammi conviviali di Domizio Calderini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 4, 1974, pp. 791-804), legati alla rappresentazione, ancora una volta con Baccio attore, durante il banchetto romano del 7 giugno 1473 in onore di Eleonora d'Aragona che andava sposa a Ercole d'Este, conosco quelli contenuti nel ms. Parigino Lat. 8274, per i quali il modello mi sembra soprattutto Catullo. Si veda in proposito A. Perosa, *L'"Epigrammaton libellus" di Domizio Calderini in un codice della Bibliothèque Nationale di Parigi*, in *Medioevo e Rinascimento veneto: con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, Antenore, 1979, I, pp. 499-527.

[11] Stazio stesso sottolinea del resto, nella prefazione al II libro, la parentela tra i suoi *libelli* e gli epigrammi, per la loro occasionalità: «leves libellos quasi epigrammatis loco scriptos».

[12] Mi riferisco all'edizione Philippi Callimachi *Epigrammatum libri duo*, edidit C.F. Kumaniecki, Wratislaviae-Varsaviae-Cracoviae, Zaklad Narodowy im., 1963; una raccolta di epigrammi come da titolo, anche se agli epigrammi sono intercalati altri componimenti di imitazione catulliana. Forse solo il carme in 169 esametri *Ad Augustum Cardinalem Mantuanum in funere sororis* (Dorotea Gonzaga, morta nel 1467) può essere considerato una silva: sicuramente Stazio era presente come modello, come è giustamente rilevato nel commento.

[13] Come ha notato D. Coppini (*Tradizione classica e umanistica nella poesia di Callimaco Esperiente*, negli Atti del Convegno internazionale di studi *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1987, pp. 119-49), i modelli di questa lettera sono l'epistola prefatoria al I libro di Marziale e quelle al *Griphus ternarii numeri* e al *Cento nuptialis* di Ausonio (p. 123) e altro

Difficile è l'inchiesta sugli altri accademici romani prima o dopo la congiura: spesso i testi sono stati rifusi in raccolte più tarde (come è del resto anche il caso di Callimaco) e difficilmente quindi sono databili con precisione. Non mi pare però riscontrabile una presenza determinante delle *Silvae* di Stazio nella produzione poetica a Roma negli anni Sessanta;[14] esiste forse piuttosto un contagio di tipo comportamentale di lunga durata, che riguarda la *celeritas* fino all'estemporalità; come del resto risulterà anche in alcuni giudizi di Paolo Cortesi nel *De hominibus doctis*, a proposito di Antonio Campano, Paolo Marsi, Flavio Pantagato.[15]

ancora; ma per la *subita meditatione* mi sembra si possa pensare anche a Stazio. Le due righe di Callimaco citate a testo sono corrette secondo l'emendazione giustamente proposta dalla Coppini a p. 125.

[14] L.F. Smith, *The poems of Franciscus Patricius from Vatican manuscript Chigi J. VI. 233*, «Manuscripta», 10 (1966), pp. 94-102 e 145-59, ritiene che la raccolta del Patrizi, divisa in quattro libri e dedicata a Pio II, composta di carmi di argomento sacro o storico, abbia avuto a modello le *Silvae*. Si tratterebbe di un caso di imitazione molto precoce, visto che alcuni carmi sono dedicati a Enea Silvio vescovo di Siena (23. 9.1450): ma l'imitazione mi sembra riguardare più l'aspetto formale della raccolta – componimenti di vario metro e argomento – che la poetica staziana.

[15] P. Cortesi, *De hominibus doctis*, a cura di G. Ferraù, Palermo, Il Vespro, 1979. La *celeritas* sembra una caratteristica non del tutto negativa in Flavio Pantagato (ma riguarda più la conversazione che la scrittura: «Erat is poeta acutus et quibusdam aculeis facetus, erat in lacessendo et in respondendo tanta ingenii celeritate, quantam in ullo unquam cognoverim»: p. 177) e in Antonio Campano, ma in quest'ultimo caso non mancano velenose osservazioni: «Hoc in viro primum apparuit florentius ac splendidius quoddam orationis genus; scribebat facile, sed studiorum laborem ferre non poterat, quod saepe fere contigit uberrimis ingeniis habundantibus. […] Inerat profecto in hoc homine ingenii celeritas quaedam ut quod semel aut iterum vidisset arriperet; quod etiam indicant eius epigrammata, festiva illa quidem et plenissima argutiarum» (pp. 155 e 158-59). La medesima *celeritas* e la conseguente capacità di comporre *ex tempore* non sono certo lodate nel profilo di Paolo Marso: «Is non erat omnino contemnendus scriptor nec inutilis et poeta, quamvis negligens, attamen laudandus ut qui multum natura ipsa valuerit: meministis enim vos, ut opinor, quam magnum numerum versuum sit is solitus dicere ex tempore» (p. 176). Certami fra poeti, se non estemporanei, con limiti stretti di tempo, se ne combattevano anche a Roma. In versante volgare – anno 1474 – si veda la lettera di Ottavio Cleofilo edita da C. Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Fienze, Le Monnier, 1968, pp. 30-32; nella medesima lettera Cleofilo, vincitore della gara, confessa anche un caso personale di estemporalità: «Facio extemplo vulgare epigramma atque ad eum mitto». Ma in questo caso non significa altro che 'butto giù un sonetto e glielo mando'.

A Paolo Emilio Boccabella dobbiamo probabilmente, come s'è detto, il manoscritto 1721 delle *Silvae* conservato alla Biblioteca Angelica, concluso da due epigrammi firmati *Aemilius*, che il Reeve riproduce in nota.[16] Il primo di essi è per noi interessante perché vi è riconosciuto il caratteristico *stili genus* dell'opera, scherzosamente esteso all'attività dello stesso ricopiatore:

Ingenio quantum haec celeri composta feruntur,
praecipiti tantum scripta fuere manu.
aspicis errores, veniam concede: vetustas
temporis has mendas, non mea dextra tulit.
praeterea in Silvis cui non errare licebit
cum soleat nostrum fallere campus iter?

Oltre al celere ingegno, è ripresa scherzosamente anche l'ambivalenza semantica di *silva*, che permette il gioco – con l'evocazione di *errores* quasi arturiani – del distico finale.

Dai versi del Boccabella – ho visto il Vat. Ottob. Lat. 2280 e il Marc. lat. 178 (4025) che ne contengono raccolte in più libri, definiti dall'autore *Epigrammaton libelli* – risulta anche dell'altro. L'occasionalità è indubbia, come è evidente la varietà dei metri e dei generi, non del tutto assimilabili ai modelli di raccolte epigrammatiche. Alcuni testi presentano tutte le caratteristiche delle *Silvae* staziane: per esempio quello intitolato *Deploratio publica in acerbissimo excessu divi Petri cardinalis Sancti Sixti* e il più noto *De convito habito cum Leonora Ferdinandi regis filia eunte ad nuptias Herculis ducis Mutinae. Ad Famam*.[17] I singoli libri sono preceduti da lettere di dedica in prosa a svariati personaggi; quella di una sezione del IV libro, indirizzata a Girolamo Ria-

[16] Reeve, *Statius' Silvae*, p. 210. Non penso possa trattarsi di Paolo Emilio, su cui C. Dionisotti, *Miscellanea umanistica transalpina*, «Giornale storico della Letteratura Italiana», 110 (1937), che di solito sottoscriveva *Paulus*. Sul Boccabella si veda la voce di G. Ballistreri nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968.

[17] Il lungo carme in esametri è edito da Corvisieri, *Il trionfo*, pp. 675-84, dal ms. Ottoboniano 2280, ma con l'errata attribuzione al Porcellio. Si tratta del medesimo banchetto per il quale aveva scritto gli epigrammi Domizio Calderini.

rio, è interessante per alcune precisazioni sui modi e sul genere della raccolta. Dopo aver sottolineato come la dedica sia conseguente al grande amore che Girolamo mostrava verso il fratello defunto (Pietro Riario, cardinale di San Sisto, del quale il Boccabella era stato familiare), l'autore riconosce la sua inadeguatezza, «quod ad celebrationem memoriae tanti viri, maioris ingenii calor exigebatur»; e aggiunge: «Spero tamen si aequum lectorem haec (quantulacunque sint) omnino assequuntur posteritati delectationem et exemplum potius quam fastidium illatura, intertexta historiae facetiarum varietate ut in epigrammatibus et sylvis antiquorum licentiam imitemur».[18]

Anche se qualche ricordo delle *Silvae* staziane compare nei testi visti fin qui, non viene comunque stabilita alcuna connessione con l'estemporalità, nonostante la precoce citazione di Quintiliano che vi allude.

4. La scelta da parte del Poliziano di iniziare il suo insegnamento allo Studio nel 1480 con un corso sulle *Silvae* di Stazio, un testo «così poco ovvio» come ha notato l'editrice di quelle lezioni, Lucia Cesarini Martinelli,[19] e di abbinare Quintiliano a supporto di quella poetica, si chiarisce appunto leggendo la celebre prolusione e osservando poi come e quanto l'umanista fiorentino abbia fatto propria la poetica staziana (o forse meglio la sua interpretazione di quella poetica) nelle sue opere originali.

La prima parte dell'*Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*[20] è dedicata alla difesa di quella scelta, contro l'accusa di proporre ai giovani un autore minore, indegno di essere studiato e imitato. Le critiche maligne vengono tutte rintuzzate: meglio proporre ai giovani un autore non sommo, perché potranno imitarlo più facilmente[21] del resto gli autori maggiori sono sempre oggetto di corsi universitari; ma soprat-

[18] Ms. Ottob. Lat. 2280, f. 129.

[19] L. Cesarini Martinelli, *In margine al commento di Angelo Poliziano alle Selve di Stazio*, «Interpres», 1 (1978), pp. 96-145: 100; A. Poliziano, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978.

[20] *Prosatori latini*, pp. 869-85.

[21] «Quid enim prohibet vel ideo adolescentibus non statim summos illos, sed hos, si ita placet, inferioris quasique secundae notae auctores ediscendos praebere, ut imitari illos facilius possint?» (p. 870).

tutto le *Sylvae* sono eleganti modelli di scrittura. Ed è in questa parte che prorompe l'ammirazione dell'umanista per l'alta letterarietà del testo scelto:

> Ut enim non ierim inficias, posse aliquid in tanta Latinorum suppellectile inveniri, quod his libellis vel argumenti pondere, vel mole ipsa rerum, vel orationis perpetuitate facile antecellat, ita illud meo quasi iure posse videor obtinere eiusmodi esse hos libellos, quibus vel granditate heroica, vel argumentorum multiplicitate, vel dicendi vario artificio, vel locorum, fabularum, historiarum consuetudinumque notitia, vel doctrina adeo quadam remota litterisque abstrusioribus nihil ex omni latinorum poetarum copia antetuleris. […] Itaque ut omnem facillime culpam praestari ab eo intelligas, nihil in illis non sagacissime inventum, non prudentissime dispositum est, nullus non tentatus locus atque excussus, unde aliqua modo voluptas eliceretur. Elocutionis autem ornamenta atque lumina tot tantaque exposuit, ita sententiis popularis, verbis nitidus, figuris iucundus, tralationibus magnificus, grandis resonansque carminibus esse studuit, ut omnia illi facta compositaque ad pompam, omnia ad celebritatem comparata videantur; tantumque abfuit quominus tam multiplici materiae omnibus locis suffecerit, ut eam quoque quasi Phidias aliquis aut Apelles insigni operis artificio superaverit. Itaque ut in *Thebaide* atque *Achilleide* secundum sibi inter eius ordinis poetas suo quasi iure locum vindicarit, ita in his *Sylvarum* poematis, in quibus citra aemulum floruerit, tam sese ipse, ut meum est iudicium, post se reliquit, quam eundem Virgilius Maro in superioribus antecesserat (pp. 872-74).

Il riconoscimento di quella specifica poetica risulta chiaro nella risposta alla malevola osservazione che lo stesso Stazio non riteneva degni di pubblicazione i suoi testi:

> Itaque dum se «diu multumque dubitasse» ait, an eos libellos de integro collectos emitteret, facile ad id viam sternit quo sibi perveniendum destinaverat, ut tumultuaria scilicet esse illos «subitoque calore» effusos persuaderet. Quamlibet enim multis neque fucosis ornamentis abundarent, minime tamen homini de omni sua exi-

> stimatione sollicito vel haec ipsa celeritatis commendatio fuerat negligenda, quippe cui et indulgentia liberior et venia proclivior et admiratio maior deberetur (p. 874).[22]

Seguono ulteriori considerazioni sui danni di una «nimia cura» che rende gli scritti peggiori: «Contra vero saepe usu venit ut scripta nostra nimia cura vel peiora fiant, neque tam lima poliantur quam exterantur».[23] È invece presente solo nella parte dell'orazione che riguarda Quintiliano l'intelligente giudizio sugli autori che non appartengono all'età aurea:

> Postremo ne illud quidem magni fecerim quod horum scriptorum saeculo corrupta iam fuisse eloquentia obiciatur, nam si rectius inspexerimus non tam corruptam atque depravatam illam, quam dicendi mutatum genus intelligemus. Neque autem statim deterius dixerimus quod diversum sit (p. 878).[24]

La conclusione è conseguente: le *Silvae* sono un capolavoro unico nel loro genere, e sono degne non solo di essere studiate ma anche di essere imitate:

> et Statii *Sylvas* egregium atque in eo genere unicum opus, quodque auctori suo felicissime omnium successerit, non solum publice enarrandas, sed ediscendas etiam, et oratoribus aeque poetisque imitandas exprimendasque censemus (p. 876).

Quanto compare nell'*Oratio* è poi ripreso e ribadito nelle lezioni del corso. Fin dall'iniziale *Vita Statii* viene riconosciuto il particolare genere delle *Silvae*, con l'aiuto della consueta citazione di Quintiliano:

[22] Parole che chiariscono le ragioni della ripresa da parte di Poliziano del medesimo atteggiamento e delle stesse parole staziane a prefazione di molti suoi testi.

[23] Anche Quintiliano suggerisce cautela nell'uso della lima: «poliat lima, non exterat» (X 4, 4).

[24] Ne consegue la parità di valore tra i testi e la possibile pluralità di modelli, ammessa anche da Quintiliano; e il «contendere potius quam sequi» (X 2, 9), relativamente ai medesimi modelli.

> «Diversum est huic eorum vitium, qui primo quasi decurrere per materiam stilo quam velocissimo volunt et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt: hanc sylvam vocant. Repetunt inde et componunt quae effuderant; sed verba emendantur et numeri, manent in rebus temere congestis quae fuit levitas» [*Inst. or.* X 3, 17]. Atque eius generis ii sunt Statii libelli, in quibus adeo excelluit, ut etiam putetur reliquos suos libros emendatiores supervectus. Credo quod in longo opere, quasi in vasta planitie, etiam ipsa cogitatio poetae animum delassabat atque ita, cum vehemens ille spiritus motusque omnis animi tanquam ventus hominem defecerat, flaccescebat oratio (p. 9).

Per quanto riguarda il titolo, è chiara la possibilità di un'assunzione al singolare: sono tutte *sylvae* anche se a volte presentano intitolazioni che si riferiscono ad altri generi:

> Ipse tamen plerumque 'libellos' <I-III, praef.>, in epistola autem quarti libri etiam 'sylvas' appellat <IV, praef.>, quas etiam singulas diversis aliquando nominibus inscribit: nam et 'eglogam' <III, IV, praef.> et 'soterion' <I 4> et 'epicedium' <II, praef.; V 1.3.5> et 'epithalamium' <I 2> et 'propempticon' <III 2> et alias cum Graecas tum Latinas inscriptiones suae quamque Sylvulae accomodatam inveneritis (pp. 9-10).

Ma è nel commento alla prima epistola[25] che la particolare interpretazione della poetica di Stazio si chiarisce. Fin dalle prime righe compare il riconoscimento dell'estemporalità delle silve:

[25] Mi sembra opportuno riportare qui, almeno nelle parti che maggiormente interessano, la prima lettera di Stazio: «Diu multumque dubitavi, Stella, […] an hos libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt, cum singuli de sinu meo pro<dierint>, congregatos ipse dimitterem. […] Quid quod haec serum erat continere, cum illa vos certe, quorum honori data sunt, haberetis? Sed apud ceteros necesse est multum illis pereat ex venia, cum amiserint quam solam habuerint gratiam celeritatis. Nullum enim ex illis biduo longius tractum, quaedam et in singulis diebus effusa: quam<quam timeo ne> verum istuc versus quoque ipsi de se probent. […] Respondebis illi tu, Stella carissime, qui epithalamion tuum, quod mihi iniunxeras, <scis> biduo scriptum». L'incunabolo postillato dal Poliziano si trova alla Biblioteca Corsiniana di Roma, segnato 50. F. 37 (cfr. *Mostra del Poliziano nella Biblioteca*

> Haec epistola […] nihil aliud spectat nisi ut veniam autori suo impetret, si minus emendati hi libelli videri possint, quando non aliam in eis quam extemporalitatis laudem captaverit. […] Tum, testibus adductis, probat extemporalitatem, ut occurrat hominum expectationi, quae rationem emendationis, ita edito libello, quasi a professore ipso sit exactura (p. 15).

Ed è poi illuminante la glossa a proposito del *subitus calor*, riconosciuto come condizione esclusiva per questi testi:

> Subito calore. Quasi χαρακτηρισμός sylvae est. Nam, ut dictum a Fabio est, qui sylvam componunt calorem atque impetum sequentes ex tempore scribunt [cfr. Quint. *Inst. or.* X 3, 17]. 'Calore' ergo omnino videtur hic poeta concitatioris ingenii fervidiorisque fuisse et quod impetu magis ac celeritate polleret, quam robore et viribus; quapropter in his libellis vivit illa incitatio et eminet. Natura enim operi impar non erat fervorque ille animi ad finem usque perseverabat. Quales enim sensus haberet, tales quoque hos libellos componebat, qui nimirum vel granditate heroica, vel sensibus, vel ipsa gratia etiam Thebaida elimatissimum opus longe antecellunt, quod in illa a natura destitutus, quippe quae ultra primos impetus deferbuerat, artis praesidium necessario exigebat. Verum nulla tanta ars est, quae efflationem illam mentis, quam ἐνθουσιασμόν Graeci dicunt, imitari possit, unde existit Platonis illa atque ante ipsum Democriti opinio: «poetam bonum neminem sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris» [Cic. *De orat*. II 194] (p. 29).[26]

Medicea Laurenziana. Manoscritti, libri rari, autografi e documenti. Catalogo, a cura di A. Perosa, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1955.

[26] La Martinelli così commenta il passo: «Qui è da rilevare che l'entusiasmo, che sta alla base, in Platone e, in genere, nel neoplatonismo fiorentino, del valore gnoseologico della poesia, viene ricondotto, sulla traccia di Quintiliano, a una dimensione tipicamente psicologica ed è riferito a un tipo di composizione letteraria, la silva appunto, che per il suo carattere di ricercatezza retorica e di occasionalità è quanto di più lontano si possa immaginare della grande arte ispirata secondo il modello omerico e virgiliano, solitamente presente ai sostenitori di questa teoria. Si potrebbe dire anzi che l'entusiasmo viene a coincidere con la capacità di improvvisazione, cioè di scrivere *ex tempore* su ciò che le circostanze suggeriscono di volta in volta, e anche questo

Si è sempre scelto di leggere nei classici quanto è in quel momento consono al proprio modo di sentire: Poliziano ha rilevato e accentuato le caratteristiche della poetica staziana perché si trattava in realtà della sua poetica. Il suo primo corso allo Studio infatti veniva dopo quasi un decennio di consuetudine e di imitazione delle *Sylvae*, e già in quel decennio, come in seguito, innumerevoli sono i testi del Poliziano che fanno esplicito riferimento nelle didascalie a una composizione *ex tempore*. Nell'edizione di Del Lungo[27] sono definiti nell'intitolazione come estemporanei gli epigrammi latini XVI; XXXIV (datato 1480); CVIII; e i greci XXIV; XXV; XXVI; XXXVI (datato 1493). L'elegia XII a Lorenzo di Pierfrancesco non solo porta come sottotitolo «Epistola pene extemporanea». ma ribadisce questa caratteristica ai vv. 45-6: «Et nunc, quae magnum longe testentur amorem, / scripta repentino fusa calore damus». E nella prosa finale d'accompagnamento si legge:

> En tibi quam flagitabam Elegiam, pene illam quidem extemporaneam; siquidem mane, dum se rei divinae sacerdos parat, inchoatam, absolvi dein post meridiem, dum rediens carrucae adequito. Quod etiam unum stylus quoque ipse satis superque probabit. Vale, dulce decus meum.[28]

Tra i testi latini ha il titolo e le caratteristiche retoriche del genere l'eruditissima e grottesca *Sylva in scabiem*.[29] E non dimentichiamo le *Sylvae*-

appare singolarmente coerente con la poetica del Poliziano» (Cesarini Martinelli, *Sul commento*, pp. 104-05).

[27] A. Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze, Barbèra, 1867.

[28] Se il *topos* di modestia è ancora una volta staziano, qui è coinvolto nell'imitazione Sidonio, in un luogo parallelo citato da Poliziano stesso nel suo commento alle *Selve*, p. 50: «Itaque paginam sume subditis voluminibus adiunctam, quam duabus vigiliis, unius noctis aestivae Christo teste dicatam plurimum vereor ne ipsi potius lectioni, quae hoc de se probat, quam mihi credas. [Sidon. *Epist*. VII 9, 4]». E forse anche Plinio, *Ep*. IV 14, 2: «Accipies cum hac epistula hendecasyllabos nostros, quibus nos in vehiculo, in balneo, inter cenam oblectamus otium temporis».

[29] A. Poliziano, *Sylva in scabiem*, testo inedito a cura di A. Perosa, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954; e la seguente, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno, 1989. Non mi risulta sia stata di recente discussa la proposta di attribuzione

prolusioni ai corsi,[30] precedute da epistole di dedica quant'altre mai staziane; la prima delle quali, alla *Manto*, ricalcata sulla prima di Stazio, se non invoca letteralmente l'estemporalità, ne ricorda però la qualità di «carmen […] inconditum, inemendatum […] in publico semel pronuntiatum». Testi in cui il *subitus calor* si accende al fuoco della *recondita eruditio*: frutti, o meglio premi – come voleva Quintiliano – del lungo studio.[31]

Per quanto riguarda la produzione in volgare, è ovvio il riferimento all'alto numero di ottave-rispetto: ma sembra non ci siano didascalie specifiche. Anni fa ho proposto una matrice staziana anche per la lettera a Carlo Canale che precede la *Fabula di Orpheo*; in cui oltre a diverse caratteristiche legate all'occasionalità della composizione, ne è ricordata la rapidità, «in tempo di dua giorni»: lo stesso tempo dichiarato da Stazio nella sua prima lettera di dedica come limite massimo per la composizione di ciascun testo.

È in questo senso quintilianeo che va intesa la poetica dell'improvvisazione di Poliziano: la capacità di improvvisare è il frutto *maximus* del lungo lavoro dei dotti, «hoc est de illis quorum stylum recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus diu quasi fermentavit», come egli stesso scriveva nella risposta a Paolo Cortesi.[32] Dove anche i riferimenti alla velocità emergono dalle immagini scelte: «bene currere non potest qui pedem ponere studet in alienis tantum vestigiis» e «Nam

al Poliziano (ma è comunque prova della diffusione e della fortuna di Stazio come modello) della selva intitolata *Villa Etrusca Lucae Ugolini*, edita da M. Campodonico, *Una probabile selva inedita del Poliziano*, «Atene e Roma», n. s., 3 (1922), pp. 190-200, dal ms. Laurenziano Gaddiano Plut. XCI sup. 43.

[30] A. Poliziano, *Silvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki, 1996. Cfr. anche P. Godman, *Poliziano's poetic and litterary History*, «Interpres», 13 (1993), pp. 110-209; A. Bettinzoli, *Daedaleum iter. Studi sulla poesia e la poetica del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1995.

[31] Quint. *Inst. or.* X 7, 1: «Maximus vero studiorum fructus est et velut praemium quoddam amplissimum longi laboris ex tempore dicendi facultas». Se ne veda un'allusione nell'epistola proemiale ai *Nutricia* (il cui titolo rimanda a *Silvae* I 4): «Parvum quidem tuo nomini libellum dedico, sed (ut spero) nec inanem rerum nec inopem: multa et remota lectio, multa illum formavit opera» (Poliziano, *Silvae*, p. 168).

[32] Le due lettere della famosa polemica si possono agevolmente leggere in *Prosatori latini*, pp. 902-10.

qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplantur attoniti, nec illa ipsa, mihi crede, satis repraesentant, et impetum quodammodo retardant ingenii sui, currentique velut obstant et, ut utar plautino verbo, remoram faciunt». Sottolineando così quanto nel tipo di imitazione proposto era appunto di ostacolo all'impeto dell'ispirazione, e quindi contrario alla possibilità di un'autentica poesia.[33]

Mi sembra superfluo a questo punto insistere sul fatto che per il Poliziano l'estemporalità non era certo l'equivalente della faciloneria. Chiarisce ulteriormente il suo pensiero in proposito questo giudizio sullo stile epistolare di Francesco Pucci, in una lettera a lui diretta (*Ep*. VI 6):

> Est enim stylus eius epistolae cum (quod ego in primis exigere soleo) Latinus et castus, tum vero elegantem quandam prae se indolem ferens, elaboratus inlaboratoque similis, hoc est ita latenter, ita dissimulanter cultus, ut in eo se forma non cultus ostentet. Facilis idem, profluens, numerosus: non anxie, non moleste diligens, magisque similis negligenti, sed ita tamen ut plus eo quoque pacto veneris habeat, qualis Apelleis est color in tabulis.[34]

5. Non intendo fare qui una storia della poesia all'improvviso nel Rinascimento[35] prendendo a pretesto la ricezione delle *Silvae* di Stazio; ma a questo punto può nascere la curiosità non tanto di sapere se esisteva

[33] Sempre a questo proposito infatti, nell'*Oratio* sopra citata, scriveva essere «maximum […] vitium unum tantum aliquem solumque imitari velle» (*Prosatori latini*, p. 878).

[34] Il che è quanto Castiglioni, con altre parole, dirà a proposito della *sprezzatura*: «regola universalissima, la qual mi par valer […] più che alcuna altra: e cioè fuggir quanto più si può, e come asperissimo e periculosissimo scoglio, la affettazione; e per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia» (I xxvi).

[35] Per quella storia della poesia all'improvviso che Cian pensava di scrivere (come risulta da *Per Bernardo Bembo. Le sue relazioni coi Medici*, «Giornale storico della Letteratura Italiana», 28, 1896, pp. 348-64, dove si legge: «un prezioso documentino che traggo da certi miei appunti, destinati a illustrare la storia della poesia improvvisa nell'età del Rinascimento». Altri documenti da questi suoi *appunti* figurano, come si

un'abitudine alla poesia all'improvviso prima del Poliziano,[36] quanto di verificare, se possibile, l'impatto di questa sua poetica sulla realtà letteraria contemporanea: nella promozione dell'estemporalità ad esercizio di alta letteratura.

vedrà, anche in *Per Bernardo Bembo: Le relazioni letterarie, i codici e gli scritti*, «Giornale storico della Letteratura Italiana», 31, 1898, pp. 49-81), si può anche vedere, con qualche cautela (anche se non con le aspre censure di B. Croce, *Conversazioni critiche. Serie seconda*, Bari, Laterza, 1918, pp. 218-22) l'ampio studio di A. Vitagliano, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Loescher, 1905. Si è occupato della poesia all'improvviso nel Settecento B. Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, «Strumenti critici», 39-40 (1979), pp. 226-64; per lo stesso periodo si veda A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

[36] L'esistenza di improvvisatori anche prima del Poliziano è in ogni caso certa. Tra i documenti più antichi a me noti è particolarmente interessante questa lettera di Guarino a Leonello, del 1434, che descrive la *performance* di un *Patavinus homo*: «Non delectari non poteram simul et admirari ingenii illius celeritatem, linguae volubilitatem, promptissimam inveniendi vim, tam iocosas rerum similitudines, tantam verborum copiam, adeo paratas in similiter cadentibus similiterque desinentibus voces, ut non excogitatas tum primum sententias efferre, sed scripta cursim lectitare videretur. Quantae illud admirationis et paene stuporis, cum is ab illustri principe nostro iussus eos probare quos improbarat et collaudare quos morsibus antea fuerat insectatus, verbis in contrarium versis atque sententiis palinodiam non minus alacri factitabat ingenio. Haec ipsa res documento nobis est et fidei, excellentes illos homines quos tantopere colit et extollit antiquitas quacunque de re proposita gravissimisque materiis, in curia in foro in contione ponderatissimis verbis ac magnificis sententiis extemporaria oratione vere disputasse». (Guarino, *Epistolario*, II, pp. 268-69). L'ammirazione di Guarino è tangibile, e non è causata solo dal fatto che l'esercizio era piaciuto al signore: ai suoi occhi la *performance* costituiva prova certa di analoghe capacità degli antichi. Secondo il Sabbadini (Guarino, *Epistolario*, III, p. 332) l'improvvisatore descritto potrebbe essere Jacopo Sanguinacci, autore di una canzone, *Non perch'io sia bastante a dichiararte*, bipartita in cinque stanze di accusa ad Amore e altrettante di difesa. Ma si tratterà piuttosto di qualche altro testo analogo, dato che nella canzone ai vv. 16-17 si legge: «Tu m'hai pregato adonca ch'io ti scriva / s'el me par ben che Amor ti sproni e guida». F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, T. Nistri e C., 1891, pp. 182-83, ricorda altre canzoni con le stesse rime, ma di argomento contradditorio. In ogni caso gli esempi di estemporalità nella lirica toscana anteriore ai tempi del Magnifico citati dal Flamini, sceverati da quanto è piuttosto poesia per musica, e dall'attività di cantastorie in ottave come l'Altissimo, si riducono a Nicolò Cieco Aretino e ad Antonio di Guido.

Si deve anche preliminarmente distinguere in modo netto, nella congerie di documenti disparati utilizzati dagli studiosi in proposito, quanto attiene ai diversi generi letterari che hanno in comune l'oralità dell'enunciazione: la poesia per musica, la narrazione canterina in ottave; le gare o le *performances* recepite dal pubblico come estemporanee. Inoltre tra gli improvvisatori dichiarati occupano un posto particolare i numerosi poeti ciechi, per i quali si tratta forzatamente di composizione non letta, anche se prima ben meditata, e che in alcuni casi sviluppano una abilità mnemonica che può portarli con facilità all'improvvisazione vera e propria: ma questo non ha evidentemente a che vedere con la poetica del Poliziano.[37]

Le dichiarazioni d'autore di estemporalità che accompagnano testi scritti sono invece per noi di particolare interesse, soprattutto quando sono epigrafi di testi sicuramente ben meditati in anticipo.

Abbiamo già visto quanto spesso Poliziano le premetta ai suoi testi; e possiamo supporre, anche se non ne abbiamo testimonianza scritta, che presentasse come estemporanei parecchi suoi testi in volgare. I contemporanei infatti lo giudicavano un abile improvvisatore, come prova ad esempio un epigramma di Ioviano Crasso a lui indirizzato, che si apre con una lode specifica: «Qui potes extemplo sublimes edere versus».[38]

Lo stesso Poliziano ci dà spesso compiaciuta notizia dell'abilità nell'improvvisare dei suoi padroni: Lorenzo, e anche Piero. In questa lettera a Lorenzo del 5 giugno 1490 si legge:

Quest'ultimo, più noto come poeta musico, viene così lodato da Luca Landucci: «molto valente uomo e che nell'arte sua di cantastorie improviso aveva passato ogni altro» (Flamini, *La lirica*, p. 164). Antonio di Guido è probabilmente da identificarsi con il dedicatario dell'epigramma XXIII del Poliziano, intitolato *De Antonio Tusco extemporali poeta* (Poliziano, *Prose volgari*, p. 121).

37. Per alcuni di loro si veda G. Bertoni, *Il Cieco da Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este*, «Giornale storico della Letteratura Italiana», 94 (1929), pp. 271-78 e Id., *Giovanni Cieco da Parma a Ferrara*, «Giornale storico della Letteratura Italiana», 97 (1931), pp. 378-89; G. Frasso, *Un poeta improvvisatore nella 'familia' del Cardinale Francesco Gonzaga: Francesco Cieco da Firenze*, «Italia Medioevale e Umanistica», 20 (1977), pp. 395-400.

38 I. Del Lungo, *Florentia: uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, Barbèra, 1897, p. 182 (dal ms. Laur. Plut. 90 sup. 37, f. 124r).

> Udii cantar improviso, non ierser l'altro, Piero nostro, che mi venne assaltare a casa con tutti questi provisanti. Satisfecemi a maraviglia, *et praesertim* ne' motti e ne 'l rimbeccare e nella facilità e pronunzia, che mi pareva tutta via vedere e udire V. M.[39]

Testimonianza dell'occasionalità e talvolta dell'estemporalità delle rime di Lorenzo resta anche nelle didascalie del suo *Canzoniere*, per esempio: LI, *Sonetto fatto andando in Maremma lungo la marina*; LXXII, *Canzona fatta trovandomi un dì dove erano certe donne, non sanza mio pericolo*. In un caso si tratta di esplicita estemporalità: CXVII *Sonetto fatto ex tempore, ad saxum in luco repertum*.[40]

È nuovamente citata la rapidità di composizione di Piero nella lettera a Bernardo Ricci del 23 aprile 1491: «Messer Bernardo, post scriptam andai a vedere un poco el mio Piero di Medici, el quale mi mostrò un suo sonetto nato questa mattina».[41] Dello stesso Piero, ma anche del padre suo, si parla in una lettera di Alessandro Alessandri del 12 maggio 1990:

> E voi, come per la vostra veggio, non avete dimenticato lo stare a cantare la notte improviso; che da chi viene di costà. benché a me non sia nuovo, v'è dato la corona dei dicitori. Noi ogni dì vostro padre ci dà anche egli un poco di consolazione a udirlo cantare; e tanto più canterà ora, quanto che ier sera venne Baccio Ugolini che gli terrà compagnia.[42]

Anche il Poliziano enumera, fra le molte doti di Baccio, la sua abilità nell'improvvisare:

[39] A. Poliziano, *Prose volgari*, p. 78.

[40] Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991-1992, II, pp. 452, 481, 537.

[41] Il sonetto di Piero *Lasso quanto più spero ogni mio bene* accompagna la lettera nel ms. Parigino It. 1543; si veda R. Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, «Schifanoia», 5 (1988), pp. 101-85.

[42] Del Lungo, *Florentia*, p. 307.

> Quanta autem illi prudentia? quanta fides? quanta rebus maximis administrandis animi altitudo? quae vis? quae facundia? quae acrimonia? quantum deinde amoris, officii, sedulitatis, diligentiae? quae porro in convictu comitas, facilitas, simplicitas? quam ubique candidus, facetus, ingeniosus? quam etiam eruditus ac literatus? quid postremo carminibus illis, sive quae ad citharam canit ex tempore, sive quae per otium componit, dulcius, mundius, limatius, venustius? (*Ep*. VI 6).[43]

L'improvvisazione praticata dai Medici e dai letterati loro vicini può forse aver influito sulla forza con cui il Poliziano ne proclama la poetica, fornendole così un'autorizzazione antica e perciò nobilitante, che poteva promuoverla dal livello popolaresco a un livello di alta letteratura. La Firenze medicea, in ogni caso – Poliziano adiuvante o non – sembra la culla della moda del poetare all'improvviso: in Toscana ci riconducono anche i nomi fatti da Paolo Cortesi, Baccio Ugolini e Jacopo Corsi, e poi Bernardo Accolti.[44] A proposito del Corsi, mi sembra interessante rileggere la lettera di Paolo Cortesi a Piero de' Medici, già edita da Cian, e più nota per essere una testimonianza *de visu* della Raccolta Aragonese:

[43] Su Baccio si veda (oltre a Del Lungo, *Florentia*, p. 311) D. Delcorno Branca, *Da Poliziano a Serafino*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, III** della *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 423-50; A. Curti, *Le rime di Baccio Ugolini*, «Rinascimento», s. II, 38 (1998), pp. 163-203 e il mio contributo *Una frottola di Baccio Ugolini*, in *Laurentia laurus. Per Mario Martelli*, a cura di F. Bausi – V. Fera, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2004, pp. 423-32.

[44] Il Cortesi, ostile quant'altri mai alla poetica del *subitus calor* e all'improvvisazione (che riconosceva in Poliziano e nel fratello Alessandro e ricollegava a un eccesso di *atra bilis*, cioè di melanconia), ne tratta nel paragrafo *De spectaculis*: «Quo ex genere, ut nuper B. Ugolinus et Jacobus Corsus in Italia sunt laudari soliti, sic hodie maxime debet Bernardus Accoltus celebrari, qui, quanquam versus ex tempore dicat, ita tamen apte sententiis verba concinna iungit ut, cum celeritati semper parata sit venia, magis in eo sint laudanda quae fundat quam ignoscendum quod ex tempore et partu repentino dicat, quae sit gignentis ingenii, non dicentis cogitate laus (Pauli Cortesii *protonotarii Apostolici In libros de cardinalatu ad Iulium secundum Pont. Max. proemium*, [San Gimignano], S. Nardi, 1510, c. clxiiiv (ma 156v). Si veda Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare*, p. 73.

> […] A questi giorni menai el Corso da don Federico et disse improviso; doppo che hebbe decto, venimmo in mentione di V. S. et fu disputato lì molto del prestantissimo vostro ingegno. Onde sua S. si maravigliò che voi facessi tal progressi in sì tenera età, et sogiunse che era naturale e peculiare della famiglia vostra la sapientia et ingegno. Dipoi ci mostrò un libro che la ill. memoria del M.co Lorenzo vostro padre gli havea mandato: cio è di Cino et di Guidon d'Arezo e di quelli altri antichi. Mi domandò se havevo niente della S. Vostra. Risposi che non, ma che quella era tanto humana che facilmente imperterrei haver qualche cosa: per tanto prego V. S. si degni voler far che habbia alcuno de Sonetti vostri, perché gli ho promesso mandare una frotta. So che quelli di V. S. saranno come l'oro fra el rame, o uno sole fra le stelle.[45]

Ancora una volta quindi ad esercitare la poesia all'improvviso fuori Firenze troviamo un fiorentino, quell'Jacopo Corsi[46] citato insieme a Baccio nel *De cardinalatu*.

6. La moda dell'improvvisazione, che finora abbiamo visto sorgere a Firenze ed attestarsi solidamente a Roma, si diffonde in questi anni, rapidamente, anche in altri centri: da Milano a Napoli a Ferrara. In alcuni casi sembra esplicitamente connessa con la poetica autenticante di origine polizianesca: è il blasone di testi scritti che dagli autori sono presentati come estemporanei.

In versante volgare incontriamo tra gli improvvisatori dichiarati Niccolò da Correggio, un letterato molto attento alle ultime novità fio-

[45] Conservata nell'ASFi, Mediceo avanti il Principato, Fa LX, f. 93. Il Cian, datandola al 1493, la pubblica alle pp. 363-64 del suo articolo *Per Bernardo Bembo. Le sue relazioni coi Medici*, pp. 348-64.

[46] Sul Corsi si veda la voce di G. Parenti, *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983. Per l'uso del Corsi di poetare all'improvviso, ricordo anche l'ultima terzina di un sonetto del Casio, scritto per la di lui morte (citato da V. Rossi, *Di una rimatrice e di un rimatore del sec. XV: Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi*, «Giornale storico della Letteratura Italiana», 25, 1890, pp. 183-215: 200): «E se il dolce suo canto a l'improvviso / al mondo piacque, ora fra i dei si annida, / ché 'l ciel da gli piacer non è diviso».

rentine. Egli non si accontenta di rapide epigrafi o del titolo di *Silva* dato ad un suo componimento in ottave,[47] ma descrive nella lettera di dedica a Isabella d'Este, con modi staziani e con evidente compiacimento, la circostanza in cui sarebbe nato il poemetto *Psiche*, composto peraltro di 179 ottave:

> […] E accadendo con alcuni, per via de diporto, alternando cantar versi impremeditati, datosi l'uno a l'altro la materia diversa, a me tocò per sorte tractare de un figmento amoroso, se non vero non del tutto falso; e senza altro exordire prorumpendo in quello in che il mio umor peccava, intepidito per li amorosi contrasti, ma non però extinto il mio più che naturale amoroso foco, mi forzai, con persuasione non finte, indure gli amanti a vivere in quieta vita per lo exemplo mio, asumendo alcune fabule non senza vere allegorie conteste, e in spezie quella de Psiche, da esso amante suo Cupido in questo loco recitata, la quale fu mio precipuo tema e proposito de narrare. E facto di questo tractato alcune stanzie, non lo sapendo io, furno da certi astanti (sì como per nui se dicevano) in quel punto raccolte; ché certo a me ne dolse, perché, de l'ornamento de la lira private, parmi vederle una diforme donna che, già aiutata da l'ornamento, avea ardire di monstrarsi, ora, denudata di quello, ogni sua turpitudine dimostra. Pure, astrecto dal comandamento di Vui, mia Signora e Patrona, quelle che sono a le mie mane pervenute vi mando.[48]

Anche se non c'è un riferimento letterale al *subitus calor*, è descritta vivacemente l'occasionalità della composizione, una sorta di gara tra improvvisatori. La finzione – che nasce ovviamente dalla certezza che si tratti di

[47] Caduta la possibilità di considerare autentico il titolo *Silve* per le *Stanze* di Lorenzo (si veda quanto scrive R. Castagnola nell'introduzione alla sua edizione critica, Firenze, Olschki, 1986), questo è il primo poemetto in ottave a mia conoscenza che venga così intitolato. La *Silva* del Correggio, in 21 ottave con ripresa stretta dell'ultima parola dell'ottava precedente all'inizio della seguente, fu recitata a Milano nel carnevale del 1493. Se ne può vedere il testo in Nicolò da Correggio, *Opere. Cefalo – Psiche – Silva – Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, alle pp. 99-104.

[48] Nicolò da Correggio, *Opere*, pp. 49-50.

una caratteristica nobilitante, che autentica la qualità poetica del testo – arriva a presentare il poemetto come quanto *certi astanti*, all'insaputa dell'improvvisatore stesso, avevano sul momento trascritto. La compiaciuta descrizione delle origini dell'opera, se da una parte ci conferma che gare di poesia del tipo descritto erano comuni anche nelle corti del nord negli anni '90, dall'altra prova quanto il Correggio, seguendo la moda fiorentina, giudicasse importante l'estemporalità: tanto da inventarsela.

Un amico e ammiratore del Correggio, il milanese Gasparo Visconti (quello stesso che sottopose il suo poemetto in ottave al Cortesi per averne giudizio),[49] forse per influenza del medesimo Niccolò o per diretto influsso fiorentino, dichiarò spesso nelle didascalie l'occasionalità delle sue rime, e talvolta anche l'improvvisazione con il cartiglio «a l'improvista». In un caso l'argomentazione, anche se finalizzata ad un iperbolico complimento amoroso, è più lunga e interessante: «Era opinione apresso a li antiqui che talora Apollo inspirasse grazia in alcuni tal che senza fatica di studiare a l'improvista diventassero summi et excellenti poeti; ond'io in questo sonetto, seguitando quella opinione, dico così intervenire a quelli i quali sono sguardati dal sguardo benigno del favor tuo».[50] L'affermazione scherzosa unifica o confonde la poetica del *subitus calor* con un generico *furor* apollineo, ed è da ricondurre alla polemica tra *ars* e *furor*, largamente dibattuta in quegli anni anche da scrittori in volgare, come testimonia lo stesso Calmeta.[51]

[49] Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare*, pp. 54-55: una chiara testimonianza del prestigio di cui Paolo Cortesi godeva presso i contemporanei come giudice di poesia volgare.

[50] G. Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, edizione critica a cura di P. Bongrani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 165.

[51] Si veda per esempio la seconda prosa *S'egli è possibile esser buon poeta volgare senza aver lettere latine*, dove viene osservato il fatto che «alcuni ingegni […] dotati dalla natura di furore e vena poetica, senza aver lettere, cose mirabili e di laude degne ne' loro poemi esprimevano». Allegando Cicerone (*Pro Archia*, 8), il Calmeta poi scrive: «Per la qual ragione e auttorità par quasi poter affermare che senza lettere un poeta volgare possa a qualche parte di perfezione nella profession poetica aggiungere, purché da natura sia di poetica vena dotato e da divino furor mosso»; ma due pagine dopo: «Noterai in un poeta di accidente ignudo, e di lettere spogliato, la rotondità del verso e 'l buon instinto della natura, la veemente incitazione, e potrà qualche suo concetto della

Anche Panfilo Sasso è noto come poeta estemporaneo, probabilmente in latino; ma la sua tendenza ad un dettato facile nelle rime – uso di frequenti riprese, anafore e simili facili artifici – può far pensare ad una sua abitudine all'estemporalità anche in volgare. Ne scrive con entusiasmo Matteo Bossi nelle lettere 78 e 83.[52] Il Giovio scrive di lui: «Retinet adhuc Saxus Pamphilus Mutinensis pristinum illum volucris et exultantis ingenii furorem, et in hac exacta aetate Latinis etiam et Etruscis epigrammatis cum florentissimis iuvenibus colludit»;[53] mentre Lilio Gregorio Giraldi ce ne dà un profilo piuttosto negativo:

> Pamphilus etiam Sassius Mutinensis extemporalis poeta, qui ut inter loquendum celerrime verba volvit, ita in faciendis versibus promptissimus. Variarum disciplinarum studium Sassium non ea praestare permisit quae primis, ut ait ipsemet, annis pollicebatur, paratus ad omnia. Illi memoria pene divina, non in poetis modo, sed et in caeteris in omni facultate scriptoribus. Sed nae in eo veris-

mente amatorio, secondo lo ardor lo spinge, esprimere; ma elevarsi a luogo e a tempo, e dar maiestà alle cose grandi, dignità alle mediocri e nelle infime osservar lo stile, che ben paia umile al volgo, a' dotti sia difficile da imitare, non lo può fare se non chi nella invenzione è ingegnoso, nella disposizione di buon giudicio e nella elocuzione di molti e vari colori e lumi oratorî copioso», e continua osservando «Che maggior instinto di natura si potria trovare di quel che hanno avuto Luigi Pulci, il Corso, e 'l Serafino e molti altri? Ne' quali, per la inequalità dell'opere loro, massime in composizion lunga, si discerne apertamente, in molti luoghi, dove l'arte, della quale erano ignari, sarebbe stata necessaria loro». E conclude: «E però voi altri che avete gl'ingegni elevati, e che siete desiderosi nella poetica facultà far qualche frutto, vogliate nelle dottrine insudare»: V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 7-8 e 11.

[52] *Familiares et / secundae / Matthaei Bossi Epistolae*// [in fine] Mantuae per Vincentium Bertochium Regiensem / Anno a nativitate Domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXXVIII.

[53] P. Giovio, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, nel tomo IX dell'Edizione Nazionale, *Dialogi et descriptiones*, curantibus E. Travi – M. Penco, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1984, p. 246. Il Dialogo è pubblicato qui interamente per la prima volta; il solo *Liber secundus*, dedicato ai letterati, era già stato stampato dal Tiraboschi (IX, 1781; VII, parte IV, 1796), col titolo *Fragmentum trium dialogorum […] quos in insula Aenaria a clade Urbis receptus conscripsit*, che bene ci informa sul *terminus a quo* della composizione.

> simum illud esse videtur, quod est ab Aristotele proditum, quod qui memoria excellunt plerumque ingenio ac iudicio deficiunt; minus enim omnino Sassio iudicii ac limae.[54]

Il Tebaldeo non è mai citato per le sue doti di improvvisatore,[55] ma possiamo ricordare per la denunciata rapidità e occasionalità, la chiusa di un suo capitolo-epistola: «Vale, scripta a cavallo, in gridi, in fretta».[56]

Tra Roma e Napoli troviamo dichiarazioni di estemporalità nelle rime del Perleoni: *Sonecto XI facto de improvviso per camino con lo dicto S.*; *Sonecto XII facto col medesimo S. in simil modo*.[57]

Anche altri poeti in volgare tra quattro e Cinquecento sono lodati per le loro doti di improvvisatori: giustamente non Serafino – nelle *Collettanee* in morte non vi si allude mai –[58] ma per esempio Notturno Nea-

[54] Lilii Gregorii / Gyraldi Fer/rariensis / *Dialogi duo de poetis nostro/rum temporum / ad Ill. Diam Renatam Ferra/riae et Carnuti Prin/cipem &c / Eiusdem epistola versu conscripta, in qua agitur / de incommodis quae in direptione Urbana pas/sus est, ubi item & quasi catalogus suorum / amicorum poetarum, & defletur inte/ritus Herc. Card. Rhang. ad An/tonium Thebaldeum poetam / Ferrariensem // Eiusdem progymnasma adversus literas et literatos / et eiusdem quaedam carmina, et item quae/dam Caelij Calcagnini* // Florentiae, [Lorenzo Torrentino], MDLI. La citazione a c. 43. Ne esiste un'edizione critica, a cura di K. Wotke, Berlino, Weidemannsche Büchhandlung, 1894 e una più recente a cura di C. Pandolfi, Ferrara, Corbo, 1999.

[55] Anzi, quanto ne scrive l'amico Lilio (*Dialogi*, c. 10) vuole accreditare, come nel caso del Sannazaro, l'immagine del poeta serio, e quindi dedito al *labor limae*: «Tu vero meministi quoties apud te indoluit, me praesente aliisque permultis, Ant. noster Thebaldeus ea sua, quae vernacula et vulgari lingua adolescens et pene puer iuvenili quodam calore carmina fecerat parum castigata edita fuisse a fratre patruele nimis eius nominis studioso».

[56] A. Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile, II, 1, Modena, Panini, 1992, pp. 463-65.

[57] *Compendio di Sonecti et altre rime di varie texture intitulato lo Perleone* […] Impresso in la città di Napoli. Per Aiolfo de Cantono da Milano, adì X de Martio MCCCCLXXXXII Anno Christi (ISTC, ip00287000). Non sono invece improvvisatori veri e propri, ma piuttosto poeti-cantori di livello popolaresco, quelli citati nel dialogo *Antonius* del Pontano. Si veda invece B. Soldati, *Improvvisatori, canterini e buffoni in un dialogo del Pontano*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, Firenze, Tip. Galileiana, 1907, I, pp. 321-42.

[58] Il Calmeta, nella sua *Vita di Serafino Aquilano* scrive che Serafino «con l'armonia di soa musica e con l'arguzia di suoi strammoti spesse volte li ardui certami di

politano, in altre *Collettanie* (per sua fortuna, 'in vita'),[59] dove appunto il «dir estemporaneo» sembra fargli conseguire la massima lode, in quanto somma prova della sua abilità poetica. Nessuna indicazione esplicita di estemporalità compare invece in epigrafe alle rime di Bernardo Accolti o di Jacopo Corsi giunte sino a noi; forse questa loro qualità era così nota da rendere superflue dichiarazioni in proposito.

Altro e ben più impegnativo discorso è invece quello dell'esistenza di uno statuto retorico dell'improvvisazione, tale da renderla immediatamente riconoscibile anche nella trasmissione scritta. Ma per i testi in volgare, ottave soprattutto, non mi sembra esistere se non nella facilità del dettato e cioè nell'uso di figure facili come la *repetitio*, l'anafora, esclamazioni, interrogazioni.

7. La poesia *ex tempore* in versante volgare, con o senza accompagnamento della lira, in troppi casi è veramente da ricondurre all'ambito dello spettacolo. Spesso, più che rappresentare una ripresa, anche se volgarizzata, della poetica polizianesca, fa dubitare dell'esistenza di un qualsiasi rapporto con essa; è indubbio però che in questi anni la moda dell'improvvisazione sia molto diffusa.

quelli altri litterati interpellava» (Calmeta, *Prose e lettere*, pp. 63-4). Per il Calmeta anche Serafino è dunque un intrattenitore: altra cosa dai veri letterati e dai loro ardui certami, anche se non è esplicitamente detto un improvvisatore. Il Colocci, che manifesta per l'estemporalità la medesima scarsa propensione del Cortesi, scrive: «Non componeva improviso [Serafino], anchor che fusse di celere ingegno, dicendo che una sùbita estemporalità raro era sequita da prosperitate e da laude». E continua con questa affermazione del tutto contraria alla poetica del *subitus calor*: «Et questo affirmaremo: el Serafino haver havuto in animo (se stato li fusse concesso) far altra electione delle sue scede, et parte che con tumultuario impito furon facte, quasi abortivo parto refutarle; e 'l rimanente redurre ad qualche sua pensata dispositione» (L'*Apologia* è premessa all'edizione delle *Rime*, Roma, Besicken, 1503, riedita in Serafino de' Ciminelli dall'Aquila, *Le rime*, a cura di M. Menghini, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1894 [ma 1896], pp. 23-32. Su Serafino, si veda anche Delcorno Branca, *Da Poliziano*, pp. 434- 36).

[59] Collettanie / vulgari et latine fatte / per Diversi Auttori / moderni in laude dil / eximio et facondo / poeta Nottur/no Neapoli/tano // (senza note tip.; non sembra figurare nell'ISTC, né in EDIT16). Ho visto la copia conservata nella Biblioteca Trivulziana, Triv. L. 1290/6.

Altrettanto può dirsi di certa abitudine a improvvisare versi in lingua latina, soprattutto a Roma: una voga che sembra trovare la sua massima fortuna con i papi fiorentini, in particolare Leone X. Lodatissimi, a Roma e altrove, furono i due fratelli Aurelio Lippo e Raffaele Lippo Brandolini, di origine fiorentina, le cui opere si possono leggere anche in stampe contemporanee.[60] Mentre il nome di Raffaele, il più giovane, resta soprattutto collegato alla sua sconfitta, in un certame estemporaneo alla corte di Leone X, per opera del bresciano Andrea Marone,[61] le esibizioni del primo, fattosi frate nell'ordine degli Eremitani, sono descritte con grande ammirazione da Matteo Bossi. Da una sua lettera apprendiamo che Aurelio Brandolini non era solo un predicatore eccezionale, ma in un consesso di nobili cittadini veronesi aveva dato prova della sua abilità di improvvisatore:

> Lippus vero noster in coetu multorum civium nobilissimorum litteratumque cultorum, ipsoque astante pretore, quicquid ei ab iis proponi placuit, porrecta illi lyra in quoscunque statim arctavit et modulatus est numeros, Denique de illustribus quoque et priscae gloriae viris quibus patria Verona esset quaesitus ut diceret Catullum, Cornelium Nepotem, Plinium Secundum, civitatis dignitatem, urbisque splendorem loculentissimo prosecutus est carmine ac splendidissimis pro merito laudibus, nulla intercedente cogitatione vel haesitatione cum mora. Sed illud caetera superat, quod

[60] Sui Brandolini è utile lo studio di E. Mayer, *Un umanista italiano alla corte di Mattia Corvino: Aurelio Brandolini Lippo*, Roma, Accademia d'Ungheria,1938.

[61] Da tutti gli studiosi che in seguito si occuperanno della poesia all'improvviso, Andrea Marone sarà citato con grande rilievo, credo sulla base del Giovio, *Dialogus de viris et foeminis*, p. 233: «In maxima nunc hominum eruditorum admiratione floret Andreae Maronis Brixiani ingenium incredibile, portentosum, qui ex tempore ad quam iusseris quaestionem latinos versus variis modis ac numeris fundere consuevit. Audax profecto negotium, ac munus impudentiae vel temeritatis plenum, nisi id a natura impetu prope divino mira felicitas sequeretur. Fidibus et cantu Musas evocat, et quum semel coniectam in numeros mentem alacriore spiritu inflaverit, tanta vi in torrentis morem concitatus fertur, ut fortuita et subitariis tractibus ducta, multum ante provisa et meditata carmina videantur. Canenti defixi exardent oculi, sudores manant, venae contumescunt et, quod mirum est, eruditae aures tamquam alienae ac intentae omnem impetum profluentium numerorum exactissima ratione moderantur».

> omnem Plinianam Naturalem historiam, septem et triginta in volumina discreta, per singula cuiusque voluminis capita quamplurimis et praeclarissimis versibus extemporaliter enarravit, praetermissa re nulla memorabili ac cognitu digna. Qui ludus fuit illi domesticus et frequentissimus olim apud Sixtum Pontificem Maximum eius nomine quartum, vel quum festi sanctorum dies incidissent decorandi, vel quum argumentum aliud impraemeditato illi proponeretur. Tum namque materias omnis ita prosequebatur ex tempore, ut nihil posthabere intactum quod sive ad gratiam sive ad veritatem pertineret.[62]

Nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Roma, SS. Giov. e Paolo 7 (1823), che contiene i carmi di Aurelio Brandolini dedicati a Sisto IV,[63] non c'è nessuna epigrafe che esalti o ricordi una loro estemporalità, ma in proposito ci restano altre testimonianze. Il Sanudo trascrive nel Marc. Lat XII, 210 (4689) l'ode *Alma quae coelo residet sereno*, preceduta da questa didascalia: «Lippi Florentini extemporales versus saphica canit clavicimbala Romae 1495»;[64] e, sempre nel medesimo manoscritto, trascrive anche quest'altro componimento, che coinvolge personaggi per noi ben più interessanti:

> Rogatus a Bernardo Bembo equiti legato uti tempora deploraret nostra, prisca autem laudaret, Petro Bembo legati ipsius filio scribente, lyra sic [Lippus Florentinus] cecinit:

[62] *Familiares et secundae […] Epistolae*, lettera LXXV. Dei versi recitati in questo incontro resta un ricordo nel ms. Parigino Lat. 8315, ff. 87-97, dove si legge: «Ad magistrum et dominum Hieronimum Bernardum Veronae pretoris, Virgilius Zavarisius Veronensis in carmina extemporanea Lippi Aurelii Thusci, a nativitate caeci, nunc heremitae Augustiniensis et predicatoris egregii, ad lyram decantatam in ipsius pretoris aula VIII octobris 1494». Seguono testi del dedicatario e dello stesso Aurelio; uno di questi ultimi presenta l'intitolazione «Lippus ad illustres viros Veronenses». La tavola di questa parte del manoscritto è data da Mayer, *Un umanista italiano*, pp. 47-48.

[63] Si veda G. De Luca, *Un umanista fiorentino e la Roma rinnovata da Sisto IV*, «La Rinascita», 1 (1938), pp. 74-90.

[64] Lo ricorda Cian, *Per Bernardo Bembo. Le relazioni letterarie*, pp. 78-80, che dice di ricavarne la notizia dalle sue schede sulla poesia estemponanea, e ne corregge la datazione: «probabilmente sul cadere del 1488».

Ad Latios veniam prompto nunc carmine versus:
ipse para calamum, scriptor amice, tuum.
Non poteris mea verba sequi: velocius ibo;
non poteris nostros scribere versiculos.
Quisquis es ergo, audi, Bembe, tu digne parente
si modo tu tanto digne parente venis […][65]

Non ritengo utile soffermarmi ancora sul ricordo di queste *performances*, lontane nello spazio e nello spirito dalla poetica polizianesca: noto solo che nelle pagine dei contemporanei, come quelle del Bossi, del Giovio, del Lilio che abbiamo visto, la categoria degli improvvisatori, pur variamente giudicata, è sempre presente.

8. Dopo questo giro d'orizzonte sulla moda dell'estemporalità tra Quattro e Cinquecento, alla ricerca di un'eco della poetica polizianesca, può essere utile seguire più da vicino la ricezione delle *Silvae* di Stazio e della lettura che ne aveva fatto Poliziano; o addirittura la compresenza, come modelli altrettanto autorevoli, delle stesse sue *Silvae*.[66]

[65] Cian, *Per Bernardo Bembo. Le relazioni letterarie*, p. 79.

[66] Vanno a questo punto tolte di mezzo alcune selve per vari motivi fasulle: le *Sylve* di Marcello Philoxeno (Venezia 1507) sembrano intitolate così solo per caso, o per una moda in qualche misura avvertita; le *Selvette* di Niccolò Liburnio hanno, come scriveva Dionisotti, di «ispirato» e di «aggraziato» solo il titolo: e niente di staziano o polizianesco (*Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana*, «Lettere Italiane», 14, 1962, pp. 33-58: «Ma come già il diminutivo del titolo indica, che per la verità è la nota più ispirata e aggraziata del libro, il volgare, traducendo le *Sylvae* in *Selvette*, consente una mescolanza potenzialmente più lieve e ambigua di motivi letterari e morali e novellistici»). Penso rimandino all'idea di *silva* = *chaos* quelle appunto interne al *Caos del Triperuno* del Folengo (per questa particolare allegorica interpretazione, si veda Landino, *Disputat. Camald*. III); altre, come i *Loca ignorata* di Pontico Virunio (Pisauri, 1513) sono delle *silvae* nel senso di 'miscellanea erudita'. Di queste *silvae* enciclopediche si occupa P. Cherchi, *La "selva" rinascimentale: profilo di un genere*, in Id., *Ministorie di microgeneri*, a cura di C. Fabian, A. Rebonato, E. Zanotti Carney, Ravenna, Longo, 2003, pp. 79-105; lo studioso scrive all'inizio della suo interessante e curiosa ricerca: «Chiamiamo "selve" quelle opere che raccolgono senza alcun chiaro ordine spezzoni di fatti storici, curiosità naturali e antropologiche, questioni di etimologia, liste di personaggi e di eventi storici classificabili sotto un esponente particolare, detti di personaggi illustri, nomi di inventori di cose, e simili soggetti, trattabili in forma breve».

L'interpretazione polizianesca delle *Silvae* di Stazio era in effetti piuttosto personale. Il Poliziano aveva voluto trovare in Stazio l'autore e il modello di qualcosa che in Stazio, in quella misura, forse non c'era. Non era così certa l'individuazione della *silva* come genere letterario, e quindi titolo di ogni singolo componimento e non di raccolta non c'era insomma il modello diretto delle prolusioni-silve polizianesche e tanto meno c'era qualche indizio per considerare quella estemporalità o piuttosto velocità di composizione, di cui Stazio si scusava, come la caratteristica autenticante di qualsiasi poesia. Ma nell'opera stessa del Poliziano c'è forse, nel tempo, un diverso atteggiamento anche riguardo alla poetica delle sue silve: all'inizio è accentuata l'estemporalità, dopo prevale l'erudizione. Beninteso come modo di presentare i testi: la loro sostanza non cambia molto.

Di fronte quindi a silve isolate di autori rinascimentali, possiamo pensare anche a una diretta influenza dell'opera del Poliziano.

Può essere appunto considerata un precoce omaggio al maestro la sottoscrizione con cui Pietro Marso accompagna la sua *Elegia ad Angelum Politianum*: «Scripsimus haec ante portas ipsas, manu praecipiti et calamo volanti: dabis venia si expectationi non respondebunt. Vale. Marsus tuus».[67]

Il grande prestigio del maestro fiorentino ha diffuso infatti fin da subito la voga delle silve: un altro caso precocissimo è quello conservato nel ms. Vat. Barb. Lat. 2031, f. 91: *Francisci Pierii vel Bonaccursi de santo Geminiano ad Callimachum fratrem Silva* (un'ode lunghissima, seguita da un'elegia, datata 1478).[68] E sul versante che qui ci interessa, dell'estemporalità dichiarata, è interessante la lettera di Alessandro Cortesi al Baroni (10.1.1490) di accompagnamento alla *Silva de triumphata Bassa Almeria Granata*, commissionatagli dal Cardinale di Foix: «averò

[67] Si veda Del Lungo, *Florentia*, p. 251.

[68] Di questo fratello del più famoso Callimaco (?) non ho notizie. Nulla in proposito negli Atti *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400*, dove il manoscritto, che contiene tra l'altro importanti lettere di Callimaco ad amici fiorentini, è più volte citato. Non so se il Francesco Buonaccorsi, prete stampatore contemporaneo, di cui si tratta nella voce di B. Maracchi Biagiarelli, *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972, sia il medesimo personaggio.

piacere che veda questi, li quali ho fatti senza lui, e per mia fé poco manco che ex tempore».[69]

Abbiamo anche notizia di una *Silva* di Pandolfo Collenuccio recitata in presenza del Poliziano stesso, ed edita subito dopo insieme a una lettera di quest'ultimo al Pico, in cui così è descritto l'avvenimento: «Pandulphus Collenucius praetor urbanus carmen pro rostris, ineunte summo magistratu, pronuntiavit. Materia, laudes urbis. […] Carmen grande, varium, cultum, nisi forsitan fefellit actio: certe potuit fallere».[70]

Nei primi anni del Cinquecento prometteva silve, isolate e non, Marcantonio Aldegati, come risulta dalla lettera seguente, del 10 luglio 1501, a Tebaldo Tebaldei:[71]

> Havemo cominciato una opera a nome de lo Illustrissimo Signor Duca quale forsi non dispiacerà a sua Excellentia, la quale opera contiene le fabriche ha fatto la Signoria sua et tutti li magnifici pallaci li quali sonno in Terranova et ancho in Ferrara vechia […] et perché non paia ingrato et immemore di voi, ho cominciato una sylva dove descrivo lo amore è tra voi e il vostro Duca de Urbino e subito mandarovila. L'opera ch'io ho di sopra detto sarà divisa in Sylve, come la materia richiede, et serà in verso heroico acioché l'habia magiore aeternità.

Silve isolate, e anche cospicue testimonianze della diffusione della poetica polizianesca del *subitus calor*, si trovano nel manoscritto Ambrosiano A 187 sup., contenente i carmi di Gregorio e Girolamo Amasei

[69] Secondo il P. Paschini, *Una famiglia di cardinali nella Roma del Quattrocento: i Cortesi*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 11 (1957), pp. 1-48 il riferimento qui implicito è al Marullo, che avrebbe sostenuto di essere l'autore di molti versi del Panegirico di Mattia Corvino scritto dallo stesso Alessandro (p. 22). La Silva fu stampata in quegli anni, senza note tipografiche (ISTC it00940400: [Romae, Eucharius Silber, after 5 Jan. 1492]).

[70] Pandulphi Collenucii Pisaur. / in Praetura sua Panegyrica / Silva ad Florentinae urbis / novemviros summum ineun/tes magistratum / titulus / Florentia // Florentiae impresum per ser Franciscum de Bonaccursiis (IGI 3056: dopo il I.XI.1490; ISTC ic00752700).

[71] G. Bottari, *Marcantonio Aldegati poeta latino del Quattrocento*, Palermo, Il Vespro, 1980, p. 19.

(per la maggior parte del secondo), con date interne che vanno dal 1492 al 1511.[72] I *carmina*, dai metri e generi più disparati, sono divisi in 10 libri; l'intitolazione *silva* compare all'interno dei libri, sporadicamente: se non ho visto male, solo in 5 casi (ff. 5, 33, 38v, 55v, 91v). Sono tutti testi in esametri; del metro e del passaggio dalla denominazione di raccolta a quella del singolo componimento può essere ritenuto responsabile lo stesso Poliziano. Ma la cosa per noi più interessante è la frequenza di intitolazioni che dichiarano la rapidità della composizione, e spesso nella misura staziana (e polizianesca) dei due giorni: *Ode biduo effusa* (f. 19v); *Endecasyllabi ad Franciscum Philetinum […] triduo effusi* (f. 48v, ma si tratta di più di 1200 versi); *Nenia biduo effusa in Ursii funere* (f. 110r); *Elegia […] biduo effusa* (f. 129v) e così via. L'intero libro decimo è *Decimonono aetatis anno trium mensium spacio effusus* (f. 117r). Non solo; ma ancor più frequenti sono le compiaciute dichiarazioni di estemporalità: *Sermo ex tempore* (f. 23r); soltanto *ex tempore* ai ff. 35v, 37v, 41v, 44, 44v, etc.; *Elegia estemporanea* (f. 41); *Tetrasticon extemporaneum* (f. 41v), etc. I rapporti con Firenze sono confermati da carmi indirizzati a Roberto Pucci e a Naldo Naldi.

Un esempio di imitazione retoricamente consapevole, a tutti i livelli, delle *Silvae* di Stazio l'abbiamo con il Codro, che tuttavia non è immune dalla diretta influenza del Poliziano. A paragone dei testi finora citati, in questo caso siamo su di un piano di più raffinata consapevolezza tecnica e di più alta letteratura. Le sue *Silvae*, divise in due libri, edite dopo la sua morte nella *princeps* bolognese del 1502,[73]

[72] Un avvio biobibliografico nelle voci relative del *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, di G. Tognetti (Girolamo) e R. Avesani (Gregorio). Da quanto si legge al f. 126v del ms. Ambrosiano, Girolamo Amasei risulterebbe nato il 10 settembre 1477 (non nel 1467).

[73] In hoc Codri volumine haec / continentur // Orationes seu sermones ut ipse appellabat / Epistolae / Silvae / Satyrae / Eglogae / Epigrammata. Bononiae, per Ioannem Antonium Platonidem Benedictorum, MCCCCCII. Senza alcun riferimento, ma implicitamente contro la poetica della silva, nell'epigramma premesso da Filippo Beroaldo si dice che la morte ha impedito al Codro di emendare i suoi testi. Del Beroaldo si può leggere un *excursus* sulla silva nell'*Oratio habita in enarratione rhetoricorum continens laudationem eloquentiae atque Ciceronis*, c. 16r: «Lectioni Ciceronis copulata erit lectio silvarum: quas Papinio Statius, poeta neapolitanus, poetico quo-

pur non essendo accompagnate da lettere di dedica, contengono giustamente carmi di vario metro con evidenti caratteri di occasionalità; alcuni si riferiscono all'inizio dei corsi (e qui soprattutto vedo punti di contatto con il Poliziano). Anche se non compaiono lettere proemiali che ne esplicitino la poetica, troviamo quanto è in proposito utile all'inizio della prima, *Ad Io. Bentivolum II, De ostentatione armorum*:

> Quis novus hic furor est? subito qui nostra calore
> membra capit? maior solito cur Phoebe minaris
> frena mihi saevasque faces? Iam parce sequenti:
> quo me cunque rapis, nihil tecum ferre recuso.
> […]

con quel che segue: un indubbio esempio di *subitus calor* in atto, con tutte le caratteristiche necessarie.

Per completare – o almeno allargare un po' – il panorama primocinquecentesco, va aggiunto almeno un ricordo dell'estravagante Quinziano Stoa,[74] e prima dell'ancor più estravagante Lancino Curti

dam calore conscripsit, unde silvae merito nuncupantur. Nam silvam prisci vocarunt poema stilo quam velocissimo compositum, quando poeta calorem sequens ac impetum, ex tempore scribit et, ut inquit Plato, in musae tripode sedens furoris afflatu concitatur. Praeterea silva in alia significatione apud eruditos accipitur pro ubertate ac copia rerum catervatim congestarum […] Incredibilis rerum reconditarum commemoratio, immensa multivagae doctrinae descriptio, historiarum ac rerum scitu dignarum luculenta narratio, in summa quamplurima leguntur in Silvis Statii quae profanum vulgus ignorat, in quibus grammatistae alluncinantur, in quibus commentatores subinde labuntur. Haec et id genus reliqua nos ea vigilantia, eo studio, ea diligentia explicare conabimur atque pro virili parte enodare curabimus, ut nullus auditorum nostrorum enarrationes nostras merito possit criminari». L'*Oratio* è edita alle pp. 13-16v della *princeps* bolognese. Il volume non ha titolo nella carta iniziale [secondo ISTC ib00491000: *Orationes et poemata*]. In fine: «Espliciunt orationes et quamplures appendiculas versuum editae a Philippo Beroaldo Bononiensi, impressae vero Bononiae anno MCCCCLXXXXI commune a Benedicto Hectoris librario et Platone de Benedictis impressores solertissimos civibus Bononiensibus. Laus Deo».

[74] Un primo avviamento, al suo vero nome Giovan Francesco Conti, nella voce di R. Ricciardi del *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983.

(o Curzio):[75] entrambi indubbiamente casi attardati e periferici di un umanesimo quattrocentesco parossistico per quanto attiene alla *varietas* e alla *libertas*. Di Lancino il Lilio scriveva: «Edidit sylvas, quae agrestes et luxuriantes a doctis putantur si non et variarum ferarum monstrorum lustra contineant» (*Dialogi*, p. 52). Ed in effetti la vasta raccolta, correttamente intitolata *Sylvae* per la varietà dei metri, di temi e l'occasionalità (ma senza alcun riferimento, mi sembra, alla rapidità di composizione o all'improvvisazione) contiene anche i *monstra* citati dal Giraldi, cioè componimenti in metrica italiana (sonetti, capitoli in terzine, sestine ecc.) scritti in lingua latina.[76] Mentre il Curti era un irregolare, a margine della cultura di corte milanese anche per ragioni politiche, il bresciano Quinziano Stoa, che non era certo da meno quanto a stravaganza letteraria, fu per qualche tempo professore all'Università di Pavia. L'uso dell'intitolazione *silva* è frequente nelle opere di Quinziano, e anche vario; per lo più accompagna componimenti isolati, stampati separatamente quasi sempre a Pavia (ma non si tratta di prolusioni ai suoi corsi). Il contenuto è vario: si va dalla lode di Parigi all'esaltazione di personaggi contemporanei, fino alla *Sylva de Resurrectione Domini Nostri Jesu Christi cui titulus est Theoanastasis* (quella dei titoli grecizzanti ed enfatici è una mania del nostro autore, notata dal Giovio con queste parole: «Ceterum qui tam severus est, ridiculis fastidioribusque titulis plerumque delectat»).[77] Troviamo

[75] Si veda G. Crevatin, *Il punto su Lancino Curti*, «Rinascimento», s. II, 17 (1977), pp. 24-30; D. Isella, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia*, a cura di F. Alessio – A. Stella, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 146-59, ora in Id., *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-25; e, per le casualmente sopravvissute rime volgari, R. Marchi, *Rime volgari di Lancino Curti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 33-52;

[76] Lancini Curti *Silvarum libri decem*, Mediolani, apud Rochum et Ambrosium fratres de Valle impressores, Philippus Foyot faciebat, MDXXI.

[77] Giovio, *Dialogus de viris et foeminis*, p. 234. L'opera è edita nella raccolta *Cristiana opera* […] In fine: Impressum hoc Christianum opus in celeberrima Parrhisiorum Lutecia, impensis Ioannis Parvi a Pathenopeo partu MDXIII anno, duodecimo kal. Iuni.

anche l'iperbolica didascalia «triduano labore fecimus» premessa al poema in tre libri di esametri, intitolato *Orpheus*.[78]

Anche Andrea Navagero, secondo i fratelli Volpi, suoi eruditi ed appassionati editori settecenteschi, avrebbe «adulescentulus seu potius puer» scritto delle silve, imitando Stazio: com'è giusto, da giovane; e, com'era giusto per i mutati tempi, le avrebbe poi bruciate perché mancanti di lima: cioè perché *silvae*. Il che risulta puntualmente testimoniato nell'epigramma XVI:

Has, Vulcane, dicat silvas tibi villicus Aemon,
tu sacris illas ignibus ure, pater.
Crescebant ducta e Statii propagine silvis,
iamque erat ipsa bonis frugibus umbra nocens. […]

Non vorrei, condizionata dall'attuale tema di ricerca, forzare le cose; ma i *Lusus* del Navagero avrebbero potuto benissimo, qualche anno prima, essere presi più sul serio e intitolati *Silvae*: per la varietà dei metri e degli argomenti, per l'occasionalità. La rapidità e tanto più l'estemporalità sono del tutto scomparse, ma il titolo di *silva* resta al *Genethliacon Pueri Nobilis* (XLIV).[79]

Sempre nei primi decenni del Cinquecento, a Firenze troviamo una silva che si dichiara estemporanea secondo lo stile polizianesco: *Ad illustrem et magnanimum iuvenem Laurentium Medicem II, Caroli Viviani Collensis Silva ex tempore*.[80] E a Roma abbiamo un bell'esempio di silva

[78] Io Francisci Quintiani Sthoae poetae laureati *Orpheos libri tres*. Excussum Mediolani aureum poema chalcographo Petro Martire Cassano MDX, die XV septembris. In questo caso penso che della dichiarazione sia responsabile unicamente la lettera al Canale che precede la *Fabula di Orpheo* polizianesca anche nelle stampe: il poema dello Stoa costituisce infatti uno stravagante episodio della fortuna di quell'opera.

[79] Andreae Naugeri patricii Veneti oratoris et poetae clarissimi *Opera omnia quae quidem magna adhibita diligentia colligi potuerunt*, curantibus Jo. Antonio J.U.D. et Caietano Vulpiis Bergomensibus fratribus, Patavii, J. Cominus, 1718. Si veda anche C. Griggio, *Per l'edizione dei* Lusus *del Navagero*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», 135 (1976-1977), pp. 87-113.

[80] Il componimento si trova nella raccolta di poesie latine offerta a Lorenzo il Giovane da Carlo Viviani, probabilmente nel 1515, contenuta nel ms. Magliabechiano VII. 389, ff. 1-3v. Sul Viviani si veda F. Bausi, *Politica e poesia: il "Lauretum"*,

isolata, di ben 465 versi: quella di Blosio Palladio, intitolata *Suburbanum Augustini Chisii*. È stata di recente edita e studiata, con interessanti notazioni antiquarie.[81] A noi importa la lettera di dedica, in prosa come di regola, e indirizzata al medesimo Agostino Chigi:

> […] Effudi igitur subito calore hanc sylvam, dii facerent tam opacam virentemque quam tuae arbores, quarum haec tota est, merentur. Sed ut in magnis plerumque accidit, sensi me id potius quod potui quam quod volui assecutum. Neque enim tua villa a meis carminibus aequari potuit, neque ego non ideo meum erga te amorem testare volui. […] Sylva est et tota temere congesta et a priscis illis Papinianis non minus cultu quam aetate inferior; unam haec tamen laudem, si ullam, promerita, quod lata est et cedua: seque securibus quam terminis maluit esse obnoxiam. Dedo igitur, et cum sylva securim ut quae velis reseces, luxuriem metas, tumentia premas, feras abigas, vitiis expurges demunque ita ad cultum transferas ut tuis illis adoratis sylvulis quam simillima sit, hoc est pulcherrima (p. 113).

Di questo recupero staziano (in cui il *labor limae* è demandato al dedicatario) non so quanto vada attribuito al gusto dell'omaggiato fiorentino e quanto all'autore o alla moda del momento. In quegli anni a Roma teneva un corso sulle *Silvae* Aulo Giano Parrasio;[82] ma ricordo anche che siamo in tempi 'oricellari', con il rinnovato classicistico recupero dei codici dei generi antichi nella letteratura in volgare.

In proposito il disinteresse è oggi pressoché totale.[83] Ma è proprio in quel circolo che, tramite il Crinito o i mani invocati della cerchia del

«Interpres», 6 (1985-1986), pp. 214-82. Anche in quest'ultima raccolta c'è una *sylva*, quella di Severo Minervi, ideatore e curatore della silloge.

[81] Romae, per J. Mazochium, 1512, die xxvii Januarii. Edizione moderna in M. Quinlan Mcgrat, *Blosius Palladius, Suburbanum Augustini Chisii: Introduction, Latin text and English translation*, «Humanistica Lovaniensia», 39 (1990), pp. 93-156; M. Dewar, *Blosio Palladio and the* Silvae *of Statius*, «Studi umanistici piceni», 10 (1990), pp. 59-70.

[82] Si veda F. Lo Parco, *Aulo Giano Parrasio: studio bibliografico critico*, Vasto, L. Anelli, 1899.

[83] Pressoché totale, se non fosse per gli studi su Machiavelli (si vedano le importanti osservazioni di C. Dionisotti, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980). Per un

Magnifico, continua l'insegnamento del Poliziano se non per l'improvvisazione, sicuramente per la *varietas*, un altro idolo polemico degli avversari di quella poetica. *Varietas* che, vista da parte fiorentina, secondo l'insegnamento di Poliziano, consiste nel restauro tecnico dei generi antichi – di tutti, e specialmente quelli non ancora rinati – *iuxta propria principia*. Ovviamente nei limiti delle proprie competenze e capacità. È comunque nelle opere di Luigi Alamanni stampate a Lione; e precisamente nel II volume, del 1533,[84] che troviamo ben tre libri di *Selve* in sciolti. Sono selve alla cinquecentesca, in cui prevale l'erudizione, fino alla rassegna e all'elenco dei personaggi (modello le silve-prolusione polizianesche), più che un evidente *subitus calor*; e spesso sono tutt'altro che brevi. Ma sono comunque libri di selve, di vario argomento e occasione, anche se unificate dal metro. Si può anche

autore come l'Alamanni ci si deve tuttora rifare al volume di H. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de france au XVIe siècle. Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903. Penso che questo oblio non sarebbe piaciuto a Parini, e tanto meno a Leopardi. Ma forse sta girando il vento, se dopo l'importante volume *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La Tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, ora si possono vedere: F. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle "Satire" di Luigi Alamanni*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», IV (2001), 33-59; C. Berra, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni – A. Di Ricco, Trento, Università degli Studi di Trento, 2003, pp. 177-213; M. Comelli, *Il* Gyrone il Cortese *di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in *Boiardo Ariosto e i libri di battaglia. Atti del Convegno Scandiano.Reggio Emilia- Bologna, 3-6 ottobre 2005*, a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 403-22; M.C. Gatti, *Note su* La Coltivazione *di L. Alamanni*, «Maia» 60, 2 (2008), pp. 265-91. E si ricordi Andrà ricordata anche la silva di un imitatore dell'Alamanni, il tuttora misterioso Amomo, a stampa in *Rime toscane d'Amomo per madama Charlotta d'Hisca*, Paris, Simon de Colines, 1535.

[84] Ma, come nota il Mazzuchelli, I, p. 248, nota 37, «Il codice manoscritto delle *Selve* dell'Alamanni, il quale trovasi con altre sue opere toscane nella libreria Strozziana di Firenze, segn. 231, ha nel titolo "Libro primo di M. Luigi Alamanni de le Selve, cominciato ne la Villa di San Miniato in casa Jan. Serristori el giorno secondo d'Agosto 1527"». Lo studioso aggiunge:«Del motivo per cui vengano denominate Selve si vegga il Giornale de' letterati d'Italia, tomo XXXI, p. 330». Dove (anno 1719), a proposito di *Rimatori italiani ultimamente stampati, le cui opere sono citate nel gran vocabolario degli accademici della Crusca*, si legge un importante studio sull'Alamanni; ma le pagine che riguardano le *Selve* non contengono osservazioni di rilievo.

vedere nella scelta dell'endecasillabo sciolto, oltre che un omaggio all'esametro diventato il metro delle *silvae* latine contemporanee, la ricerca di una libertà da qualsiasi costrizione di schema metrico.[85]

Ho l'impressione che poi, in tempi controriformistici, diventando sospetti anche i furori letterari, la *silva* resti connotata soprattutto dall'erudizione, dall'elenco: cosa che per esempio si verifica nell'opera, in esametri, *De concilio Tridentino et omnibus patribus in eo congregatis ad Illustrissimum et reverendissimum principem et cardinalem Ludovicum Madrutium, Vincentii Zanelli Thausignani archipresbyteri Sylva* (Ripae Tridentinii, apud Jacobum Macariae 1563).[86]

Il seguito della storia,[87] che troverà parecchio più avanti un eroico campione nel Guidi, appartiene in sostanza alla storia dell'interferenza di un altro modello, Pindaro, che ben più a ragione di Stazio diventa esemplare per qualsivoglia furore e sregolatezza letteraria.

9. Percorrendo le vicende dell'eterno contrasto tra *ars* e *furor* o *ars* e *natura*,[88] va detto che se erano parecchi nel primo Cinquecento, e per

[85] Caratteri analoghi, ma con un elaborato intreccio di rime, presentano le sporadiche selve presenti negli *Amori* di Bernardo Tasso. Secondo il Giovio, anche Minturno, da giovane, avrebbe scritto perfette *silvae* staziane: «Valet heroico Antonius Minturnus, graece et hetrusce pariter eruditus, et in duabus praesertim silvis Statio pene par, quarum altera clades Italiae deplorantur, altera Columniorum procerum genus ab Alcide deducitur» (Giovio, *Dialogus de viris et foeminis*, p. 238).

[86] Se ne veda notizia in G. Alberigo, *Cataloghi dei partecipanti al Concilio di Trento editi durante il medesimo*, «Rivista della storia della Chiesa in Italia», 11 (1957), pp. 49-94 (una prima puntata l'anno precedente), a p. 76.

[87] Uno dei rari contributi sulla fortuna delle *Silvae* staziane in epoca moderna è quello di H. Friedrich, *Über die Silvae des Statius (insbesondere V, 4, Somnus) und die Frage des literarischen Manierismus*, in *Wort und Text, Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1963, pp. 34-56, che si occupa appunto del Cinque-Seicento, mettendo in rilievo convergenze tematiche e stilistiche, con interessanti osservazioni sullo stile delle *Silvae*.

[88] Abbiamo già visto le discussioni tardoquattrocentesche intorno al Calmeta, alle quali aggiungo questa meno nota dichiarazione di Matteo Bossi sull'argomento, nella lettera LXXXVIII: «[…] semper existimavi naturam in cunctis habere vim magnam, sed in re litteraria maximam atque praecipuam, ut mihi videatur frustra contendere ac insudare cui negata est ipsa a natura facundia. Est itaque hac in re summum fundamentum et caput natura primum. Ars vero exercitatio atque imitatio membra. Omnia autem ad

ragioni più o meno platoniche, i sostenitori del *furor* o della *natura* (ma ormai molto più sregolati di quanto Poliziano avrebbe ammesso),[89] i sostenitori dell'*ars*, ciceroniani o no, erano pure molti, e non solo nell'immediato vincenti. Dai vincenti il Poliziano è sempre visto come esempio eccelso dell'opposta categoria: bersaglio polemico tanto più facile quanto più rappresentativo di una poetica superata, tipicamente quattrocentesca per la molteplicità dei modelli e la libertà di scelta, ma anche per una predilezione per la letteratura greca giudicata poi eccessiva.

Citerò soltanto due giudizi cinquecenteschi su di lui: quelli di Lilio Gregorio Giraldi e di Giulio Cesare Scaligero.

Lilio Gregorio Giraldi, grande letterato antiquario ferrarese, la cui fortuna è stata – come per altri uomini illustri dell'epoca in odore di eresia – più europea che italiana (basti pensare alle edizioni delle sue *Opera omnia*, Basilea 1580 e Liegi 1696), non certo tenero con i poeti frettolosi e infiammati, come già s'è visto, nei suoi *Dialogi duo* così scriveva del Poliziano:

> Magis emunctae naris [il passo precedente riguardava Battista Mantovano][90] fuisse videtur Angelus Politianus Florentinus, qui tran-

perfectionem requisita. Sed ut dixi, palma debetur primum coeterorum receptrici naturae». Anche se riguarda un periodo più tardo, è interessante in proposito M. Fumaroli, *Crepuscule de l'enthousiasme au XVIIeme siècle*, in *Acta conventus Neo Latini Turonensis III*, Tour, Vrin, 1976, pp. 1279-305.

[89] Bastino i nomi di Ruzante, Folengo, Aretino. E per venire ai commenti, nelle mie pluriennali peregrinazioni silvestri ho visto nel ms. Estense Lat. 677, α. S. 4. 4 un commento di Pontico Virunio alle *Silvae* di Stazio che contiene un lungo *excursus* sul furore platonico e neoplatonico, con aneddoti di vari furori profetici (compresa una storia di profeti indiani a Cesena) fra i quali è inserito Stazio: «In hoc autem genere divinitatis et rebus occultis poeseos Statius, arcano quodam munere deorum, electus est solus» (f. 4v).

[90] Il giudizio, durissimo, si conclude con queste parole: «Laudo istitutum piumque propositum, vero extemporalis magis quam poeta maturus». L'insofferenza del Lilio si manifesta anche nei giudizi su altri letterati, come il Porcellio «In omni denique Porcelli versu naturam potius quam industria laudaverim». È in proposito interessante quanto scrive sulle *Silvae* di Stazio, nel *Dialogus IV* del *De poetarum historia*: «Extant et quinque Sylvarum libri, ex quibus et vehemens in eo poematis genere illius et pene extemporale ingenium, et subitum calorem, ut ipse ait, percipere possitis».(Lilj Gregorj Gyraldi Ferrariensis *Opera omnia, duobus tomis distincta* […] Lugduni Batavorum, apud Hackium, Boutesteyn, Vivie, Vander A.A. & Luctmans, MDCXCVI, II, col. 242).

> smarina, ut Ciceronis verbis utar, doctrina et adventitia institutus cum esset, florere et quasi regnare visus est. Huic enim, me puero, a multis primae deferebantur mira eius omnino eruditio, vehemens et paratum ingenium, iugis et frequens lectio, sed calore potius quam arte versus scripsisse videtur, iudicii utique parum cum in seligendo, tum in castigando habuisse visus est, unde malevolis sui calumniandi ansam dedit. Si eius tamen Silvas legatis, Rusticum, Nutriciam, Ambram, Manto, sic afficiemini ut nihil in praesentia desiderare videamini; at si cum Pontani heroicis conferatis, hunc Entellum illum Dareta putetis; et ut Graece dicam, hunc μάχεσθαι illum σκιαμαχεῖν; et his si Carmelitam [Battista Mantovano] forte iunxeritis, ferentarius videbitur. Reliquit et Politianus extra Latina, Graeca epigrammata, quae laude digna sunt: Graecos enim provocat, ut eius in praesentia vernacula mittamus (cc. 30-31).

Analogo, anche se improntato ad una maggiore simpatia, è il giudizio dello Scaligero che si apre con un'epigrafica definizione della poesia del Poliziano:

> Politianum traxit ardor eruditionis ad stilum Sylvarum. Itaque et lectionis variae condituris et impetu excursuque Statio proprior ac similior. Quare neque candorem quaesivit, et amisit venerem; numeros vero etiam contempsit. In Nutriciis modo ostentet se multa aut recondita nota habere, satis habet in quibus suum aperuit ingenium quod laudaret in Lucano. Longe tamen et illo et ipso Statio inferior, nihil enim ad illorum acute dicta. In Rustico vena par, idem consilium: suaviusculus tamen ut sit, argumentum ipsum facit. Manto sua inscriptione primum, mox etiam propositione vehementer movit. Apparaveram enim totum animum ad illius viri laudes ab ingeniosissimo poeta audiendas, cuius unius viri imaginem cum unius imagine Aristotelis in Musarum mearum sacrario veneror; et merebantur tanti carminis auspicia non vulgarem attentionem. At enimvero haud ita diu nos tenuit illa spes, qua mox in ipsa statim progressione frustrati sumus. Ille enim pro laudibus texit compendium operum Virgilianorum. Ingenue mihi huiusce frustrationis atque doloris apud posteros memoria haec litteris mandanda fuit. Longe consultius in Ambra; namque et poetica est inventio in Homeri natalibus et laudes illius in fine multae ac maximae post epitomem illi similem Maronianae: stilus quoque paulo rotundior. Elegia pro epicedio valde bona est: inge-

> niosa, plena, numerosa, candida, arguta, efficax: plane digna tanto viro et quam equidem scripsisse malim, quam quae dicitur ab Ovidio in morte Drusi missa ad Liviam. Epigrammata sibi quisque examinet: nam Elegidium ad Lalagen optimum est; ipsae quoque Violae suavissimae; Graeci vero quae puerum se conscripsisse dicit, aetatem minus prudenter apposuit suam, tam enim bona sunt ut ne virum quidem Latina aeque bene scripsisse putem.[91]

Quello che soprattutto non piaceva allo Scaligero era il modello scelto, quelle *Silvae* di Stazio delle quali scriveva, in polemica diretta con lo stesso Poliziano:

> De Statio doctiores ita iudicant meliores esse Sylvas Thebaide atque Achilleide, cura igitur et cultu detractum vel robur orationi, vel numeros versibus, vel gratiam utrisque. At ego contra sentio magnum in utrisque, maiorem ubi ille esse conatus est. Graeculi quidam eum tanquam tumidum damnarunt, sane quem tumorem dicant nescio: nam neque metaphoris ferreis utitur e Pindaro quem illi gentilem suum non audent iudicare; et sonum si spectes in carmine, id vero tumidum non est, alioqui tumidus etiam fuerit Maro. […] Qui vero Sylvas praeponunt, nugantur, delectati calore illo vago, cuius impetu quasi per saltus omnia carpat oratio: quare desultorium poema Sylvas ipsas appellare solitus sum (p. 841).

Tirando le somme, percorrere la fortuna delle *Silvae* di Stazio e del genere silva in Italia a fine Quattro e nel primo Cinquecento vuol dire in sostanza trovare dimostrata la rapida sfortuna del Poliziano:[92] verificare la sconfitta, a vantaggio dell'*ars*, della sua poetica del *subitus calor* – e quindi anche dell'estemporalità –; ma anche, a breve, il deprezzamento delle sue stesse maggiori *Sylvae*.

[91] Iulii Caesaris Scaligeri viri clarissimi *Poetices libri septem* […] Editio secunda, s.l. [Geneva], Apud Petrum Santandreanum, MDLXXXI, pp. 801-02. Il brano riportato si trova nel libro VI, *Qui et ypercriticus*, cap. IV, *Recentiores*.

[92] C. Dionisotti, *Discorso sull'umanesimo italiano*, in Id. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi,1967, pp. 145-61: 152, scriveva a proposito del Poliziano (e del Ficino): «in quanto maestri non furono (parrà strano – ma non è – che ciò si dica del Poliziano) maestri di poesia»; il giudizio è ripreso poi con più forza in Id., *Niccolò Liburnio*, p. 38, nota 3.

Natascia Tonelli

LA COLTA MALINCONIA DI JACOPO ORTIS

Nel cuore dell'inverno del 1785 da San Pietroburgo un corriere venne inviato ad attraversare le immense pianure russe – che non si sbaglierà ad immaginare anche gelate – per recapitare in Germania un biglietto di Sua Maestà Caterina la Grande, scritto di suo proprio pugno. Il biglietto accompagnava doni di grande valore: una medaglia che effigia l'imperatrice di tutte le Russie e un anello con brillante di straordinaria bellezza. Il tutto destinato a «Messier Zimmermann […] pour le remercier des excellentes recettes qu'il a données à l'humanité, dans son livre de la solitude». Né la stima di Caterina per il medico svizzero Johann Georg Zimmermann esauriva con questo donativo le proprie attestazioni: reiterate bensì coll'insignirlo dell'ordine di San Vladimiro, coll'offrirgli insistentemente di divenire il primo medico di corte, e, visto il suo rifiuto, col rivolgersi direttamente a lui in un certo numero di lettere per richieste di consigli sia medici sia in merito alla scelta dei medici a cui, venuto meno egli stesso, potersi affidare.[1] In quegli anni Ottanta del Settecento Zimmermann giungeva all'apice del suo successo internazionale: già «archiatra di Sua Maestà Britannica in Hannover», venne chiamato da Federico di Prussia al proprio capezzale, quando, spenta ormai ogni speranza e percorsa ogni strada per uscire dalla malattia che di lì a poco lo avrebbe portato alla morte, non volle rinunciare alle arti del più gran nome medico d'Europa. Che non valsero granché all'imperatore già condotto allo stremo da una infermità cui i rimedi di Zimmermann (che di lì a poco fu infatti licenziato) giunsero forse troppo tardi; ma l'incontro e le conversazioni fruttarono ancora a Zimmermann la grande fortuna di un testo letterario di meditazione sulla morte di Federico il Grande[2] che lo

[1] Il carteggio con l'imperatrice esce a Brema nel 1803, chez Marcard.

[2] J.G. Zimmermann, *Ueber Friedrich den Groben und meine Unterredungen mit Ihm kurz vor seinem Tode*, Leipzig, in der Weidmannischen Büchhandlung, 1788, poi

rese una sorta di suo paladino, e che di conseguenza lo portò a prenderne poi per iscritto le pubbliche difese dagli attacchi di Mirabeau.[3] Clinico dunque di fama internazionale, conteso fra regnanti; ma anche, negli ultimi suoi anni, polemista acerrimo e reazionario, così come, nei suoi primi, poeta non privo di ambizione essendosi cimentato in versi in uno dei temi didascalici e scientifici più *à la page* fra gli illuministi (il terremoto e la distruzione di Lisbona del 6 novembre 1755),[4] e trattatista politico che contribuisce alla corrente dell'elvetismo con il filosofico *Sull'orgoglio delle nazioni* (*Vom Nationalstolz*, Zürich, 1758), Zimmermann interessa noi qui particolarmente per quelle stesse *Morali influenze della solitudine sopra lo spirito ed il cuore* (*Über die Einsamkeit*) che gli avevano guadagnato la stima e la generosità di Caterina. Il trattato conobbe infatti una fortuna immensa: si pensi che alla British Library sono presenti ben 12 edizioni inglesi (di diversi traduttori) nel solo decennio che va dal 1791 al 1800; il 1788 è l'anno della tempestiva traduzione in francese che poi farà testo per molte inglesi e italiane; il biennio 1783-1785 quello delle edizioni di Lipsia e di Carlsruhe, e il testo sarà poi ripubblicato-rivisto nel 1787. Ma la riflessione sui *Vantaggi e gli inconvenienti della solitudine per lo spirito e per il cuore* (così suona il titolo nella versione francese, *Des avantages et des inconvéniens de la solitude pour l'esprit et pour le coeur*) in verità conosce una lunghissima gestazione e si presenta come l'opera di una vita. Una prima stringatissima versione costituisce infatti l'opera d'esordio in campo anche morale-filosofico del nostro medico il quale con l'andare del tempo, in un trentennio, l'arricchirà della sua propria esperienza personale e professionale facendole assumere caratteristiche che lambiscono più marcatamente la scientificità: già nel 1756 a Zurigo dunque esce il *Betrachtungen ueber die Einsamkeit*, di cui si hanno almeno due versioni (1788 e 1801) in Italia, dove pure fin dalla sua dissertazione di laurea Zimmermann godeva di fama e traduzione imme-

uscito in traduzione nel 1790 sia a Parigi (*Entretiens de Fréderic, roi de Prusse, avec le Dr. Zimmermann*), sia a Losanna.

[3] H. Mirabeau, *De la monarchie prussienne sous Frederic le Grand*, a Londres [*i.e.* Parigi], 1788.

[4] Uscito a Zurigo per interessamento di alcuni amici mentre a Ginevra usciva l'omologo poemetto di Voltaire *Poème sur le désastre de Lisbonne*, *ou examen de cet axiome: Tout est bien*, 1756.

diata: addirittura del 1756 è infatti *Sull'insensibilità e irritabilità di alcune parti degli animali* (*Dissertatio physiologica de irritabilitate quam publice defendet Joh. Georgius Zimmermann*, Goett., 1751), «che fu a base della sua fama».[5] Ma è nella sua redazione ultima e più diffusa che *la solitudine* di Zimmermann diviene emblematica di una temperie culturale che si colloca fra illuminismo e romanticismo (Binni e Fubini avrebbero parlato di preromanticismo) e che, contemporanea di fatto alle *Rêveries* dell'ora ben più noto suo connazionale *promeneur solitaire*, istituisce in parte e per altra rifonda su nuove basi un nesso decisamente fecondo per la stagione letteraria che sta per avviarsi, argomentandolo e sviluppandolo per centinaia di pagine: il legame bidirezionale fra solitudine e malinconia.[6] Delle risorse della solitudine contro la malattia del tempo gli fu grata la depressa Caterina, malattia che egli non riuscì a combattere in sé stesso, dominato come fu da quell'«umore nero», da quella «nera malinconia» di cui si lamenta nelle proprie lettere e che gli riconoscono tutti i suoi biografi di allora, a partire dal celebre medico e caro amico Tissot, sindrome paranoico-depressiva che giunse ad avvelenargli gli ultimi anni e che fece sì che Goethe parlasse di lui, dedicandogli parecchie pagine di *Poesia e verità* al momento in cui, insieme alla figlia – che la madre pensò di dare addirittura in sposa a Wolfgang –, fu ospite della famiglia a Francoforte, come dell'uomo che condusse «la più triste delle vite».[7] Il giovane

[5] Così ne dice Tissot, la cui *Vie de M. Zimmermann* leggo in apertura del *Traité de l'expérience en général, et en particulier dans l'art de guérir*, par M.G. Zimmermann, traduit de l'allemand par M. Le Febvre, nouvelle édition, augmentée de la vie de l'auteur, par M. Tissot, Avignon, chez la Veuve Seguin, 1800, 3 tomi, tome prèmier, pp. i-lxxxij; ma si veda *Leben des Ritters von Zimmermann […] von Samuel Auguste David Tissot*, Hannover 1797. Già nel 1771 i due nomi circolavano collegati in Italia per la pronta traduzione delle *Lettere mediche* di Tissot (Venezia, Caroboli e Pompeati) le cui due prime (su tre) «intorno l'epidemia corrente» sono appunto indirizzate a Zimmermann. Di Zimmermann peraltro a più riprese Tissot parla anche nel suo fortunatissimo *De la santé des gens de lettres* (1768), subito (Milano, Giuseppe Galeazzi, 1768) e poi più volte tradotto in Italia.

[6] Ne segnala l'importante diffusione e l'utilizzazione dei temi nel romanzo 'minore' del secondo Settecento tedesco F. La Manna, *"Più solitario di un lupo". Tipologia del Melanconico nel Settecento tedesco*, Lecce, Manni, 2002.

[7] Nell'edizione di J.W. Goethe, *Poesia e verità*, a cura di E. Sola (Milano, Alpes, 1929), il ricordo di Zimmermann si legge nel volume II, pp. 774-79.

Goethe, già suo corrispondente, una prima volta lo aveva incontrato, sempre nel 1775, a Strasburgo, e quell'incontro fu ben significativo e simbolicamente determinante per la sua vita sentimentale a venire: ancora prima di decidersi per la scelta di Weimar e dunque ben prima di incontrare Charlotte von Stein, il famoso medico gliene aveva mostrato la *silhouette* adombrando con questo e in qualche modo profetizzando il suo futuro destino amoroso. È sempre Zimmermann che descrive la reazione di Goethe alla vista del ritratto alla stessa signora von Stein con la quale era in corrispondenza e amicizia, alimentando così anche in lei, ben presumibilmente, una disposizione benevola nei confronti dell'affascinante poeta in arrivo, già tempo addietro, sempre per lettera, preconizzatole come a lei potenzialmente *dangereux*:

> À Strassbourg j'ai montré entre cent autres silhouettes la votre, Madame, à Mr. Göthe. Voici ce qu'il a ecrit de sa propre main au bas de ce potrait: «Es wäre ein herrliches Schauspiel zu sehn, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt wie sie ist, und doch durch's Medium der liebe. So ist auch Sanftheit der allgemeinere Eindruck». Jamais, à mon avis, on a jugé sur une silhouette avec plus de génie; jamais on n'a parlé de Vous, Madame, avec plus de verité.

E poi ancora, dopo l'incontro di Francoforte:

> J'ay eté loyé à Francfort chés Monsieur Göthe, un des génies les plus extraordinaires et les plus puissants qui ayent jamais passé dans le monde. Il viendra sûrement vous faire visite à Weimar. Rapellés-vous allors que tout ce que je lui ai dit de vous à Strassbourg, lui a fait perdre le sommeil pendant trois nuits.[8]

[8] J.W. Goethe, *Begegnungen und Gespräche*, a cura E. Grumach – R. Grumach, I, 1749-1776, Berlin, De Gruyter, 1965, J.G. Zimmermann an Charlotte von Stein 22.10.1775, p. 360 e p. 372. Ne accennano nella «Nuova Antologia» sia C. Segre, *Goethe e Carlotta di Stein* (170, 1900, pp. 28-42), sia, in un bell'articolo romanzato, F. De Roberto, *Le passioni del Goethe* (174, 1900, pp. 479-505); brevemente anche G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi, 1996, p. 309.

Zimmermann, mediatore, anzi, attivatore di *amor de lonh* niente di meno che fra Goethe e Charlotte von Stein, andava allora appunto anche raccogliendo ritratti e *silhouettes* per il lavoro del caro amico e suo connazionale Caspar Lavater, il quale, fra l'altro, proprio a Johann Georg Zimmermann aveva dedicato le venticinque lettere dell'*Aussichten in die Ewigkeit* (1768-73),[9] illustrazione di immediato, grande scalpore della sua utopistica visione della vita oltre la morte, di cui ancora Goethe a lungo parla in *Poesia e verità*. E, per chiudere il cerchio di queste eccezionali frequentazioni rispetto alle quali l'ora meno noto medico non risultava allora niente affatto marginale o periferico (come da questi minimi assaggi si può ben arguire), Lavater, assiduo corrispondente e amico di Goethe, ma ancor prima di Zimmermann, nel suo catalogo utilizzerà di fatto le stesse parole di Goethe (presumo passategli da Zimmermann stesso insieme al ritratto), per descrivere l'effigie di Charlotte.

Di *malinconia* Zimmermann tratta diffusamente nell'altra sua grande opera medica, anch'essa prontamente e più volte tradotta in italiano – e direttamente dal tedesco – a partire dal 1790, *Della esperienza nella medicina.*[10] Dove, oltre a testimoniare una delle prime attestazioni

[9] *Aussichten in die Ewigkeit in Briefen ann Herrn Joh. George Zimmermann*, Zurich, 1773 (poi rivista nel 1778).

[10] Importante per l'empirismo cui richiama i medici: la medicina non sarebbe una scienza esatta, ma basata essenzialmente sulle risultanze dell'esperienza (uscita nel 1763 e anch'essa prontamente tradotta; in francese una prima volta nel 1774, Parigi; in italiano prefata da Antoni, medico in Vicenza, che già aveva tradotto il primo saggio sulla *Solitudine* del 1756: le informazioni nella vita sopra citata di Tissot. Di un Francesco Antoni di Vicenza, «Studente laureato in medicina» –sul quale tace il *DBI*– trovo infine notizia: si tratta dell'estensore di una lunga *Epistola* in sciolti dedicata a Tissot al momento della sua partenza da Pavia, dove il grande medico svizzero aveva insegnato, contenuta nella miscellanea di saluto *Sentimenti d'affetto, e di riconoscenza degli studenti di medicina verso il loro immortale precettore il Signor S.A.D. Tissot*, in Pavia, per Pietro Galeazzi, 1783. Accoppiato al dedicatario, oltre che in una nota all'epistola suddetta dell'Antoni, nell'*Ode* von Heinrich Krauer von Lucern «studenten» si trova l'inseparabile Zimmermann della *Solitudine*: «alla tua patria […] Là vuoi tornar […] Ov'al tuo Zimmermann, ch'alla fresc'ombra D'antica selva placido respira, Idee sublimi ispira Il solitario loco, E ad un profondo contemplar l'invita» (non si dice di chi sia la traduzione a fronte che cito, la quale mi pare ottimamente condotta

del termine *nostalgia* in lingua di sì e nella sua accezione più propria e prima (benché si tratti di una traduzione): l'essere svizzero evidentemente lo sensibilizzava al problema!, nel capitolo dedicato alle «passioni, come cause remote delle malattie»[11] si dilunga sulla fatale malinconia d'amore. Quel che sconcerta (ma la persistenza inerte di certe argomentazioni, da Ferrand all'ottocentesco Esquirol è nota grazie in particolare agli studi di Massimo Ciavolella)[12] è che le pagine dedicate all'erotomania ricalchino alla virgola nientedimeno che il capitolo ventiquattresimo, quarto libro, prima fen del *Canone* di Avicenna! Stessi i sintomi, stesse le cause, stessa la cura: e si pensi che questo suo lavoro continuerà ad essere riproposto in Italia fino a metà Ottocento.

Zimmermann era dunque consapevole della lunga tradizione cui metteva mano affrontando certi temi, tanto da riprodurla inalterata proprio là dove per antifrasi dava preminenza e predicava la superiorità e necessità dell'esperienza pratica in materia medica; nello stesso tempo informava i nostri connazionali sull'origine e sul significato della nostalgia dilungandosi con una serie di esempi tratti dal suo vissuto. Sul tema malinconico sapeva quindi assai bene di innovare laddove, nel trattato da cui siamo partiti, contro tutta la trafila illustre che ha origine in Aristotele, propone la solitudine come plausibile rimedio anche per la malinconia, e per quella speciale malinconia che è la malinconia d'a-

ed inoltre evocante altro solitario e melancolico, e sé descrivente come tale, che a pieno diritto andrebbe considerato in queste pagine, l'Alfieri della già petrarchesca 'orrida selva'); come poi ancora nel *Lobgedicht* von den Gebrüdern Ioseph und Sigmund Barisani von Salzburg. La lettera di dedica *All'immortale signor Tissot, Professore nella R.I. Università di Pavia* viene sottoscritta da una ottantina di 'dottori': fra questi appunto «Antoni (Dottor Francesco) di Vicenza», così due volte presente; e fra i quali mi è gradito segnalare il nome di «Regogliosi (Dottor Gio: Antonio) Lomellino»: piccolo tassello da aggiungere alla ricostruzione genealogica della famiglia di medici e farmacisti della Lomellina dell'amica Mariangela, cui, all'interno della generale dedica al festeggiato, offro questa minima nota.

[11] Cap. XI del libro IV (dell'edizione del 1830). Lo leggo nella sua traduzione italiana: J.G. Zimmermann, *Della esperienza della medicina. Opera di Giangiorgio Zimmermann*, Milano, editori Schiepatti, Truffi e Fusi, 1830.

[12] M. Ciavolella, *Eros e malinconia: Jacques Ferrand in Jean Etienne Dominique Esquirol*, in *Arcipelago malinconia*, a cura di B. Frabotta – A. Berardinelli, Roma, Donzelli Editore, 2001, pp. 41-49.

more.[13] Solitudine che viceversa era tradizionalmente da fuggire come primo passo per guarirne. L'aspetto a mio avviso più interessante è la centralità che nel percorso che lo porta ad esaltare *tout à fait* la solitudine viene data alla figura di Petrarca. Petrarca, l'uomo Francesco Petrarca, un ibrido preromantico fra il Petrarca del *Canzoniere* e quello del *De vita solitaria*, è fatto l'eroe indiscusso di questo libro che ha conquistato i potenti d'Europa; preconizzato da un medico svizzero a sua volta malato di nervi quale, a partire dall'idealizzazione che fa soprattutto capo ad Alfieri, verrà fruito da certo Ottocento europeo: il prototipo dell'eroe romantico che, preda della più cupa passione d'amore, s'aggira in una natura al pari del suo animo selvaggia e sconvolta, bordeggiando continuamente il suicidio.

In questo secolo, appunto, e in particolare nella sua seconda metà, il numero dei suicidi conobbe un incremento che impressionò filosofi e scienziati, stimolandoli a riflessioni di varia natura, ad analisi sociali e antropologiche o anche alla semplice, e non per questo meno interessante, registrazione di un'ampia casistica: all'interno della quale i suicidi per amore risultano legati a patologie maniaco-depressive che soggiacciono alle etichette mediche a noi ormai usuali di malinconia e malinconia d'amore. Ricordo, e *pour cause*, come si evince già a partire dal nome della protagonista, il solo caso di doppio suicidio, o doppio omicidio-suicidio, non saprei definire, a cui Jean Dumas, nel suo *Traité du Suicide* (1773),[14] dà particolarissimo rilievo, in seguito allo sgomento, e

[13] Contro la solitudine si esprimono quasi tutti i medici antichi: al proposito si veda, *passim*, il mio *Fisiologia della passione. Medicina e poesia da Dante a Petrarca*, Firenze, Sismel, in c.d.s.

[14] Amsterdam, chez Changuion, 1773. Al numero di suicidi per amore, secondo la rilevazione di Dumas, fa seguito immediatamente quello di suicidi per la patria, la cui tipologia segue immediatamente nella sua trattazione, letterariamente e storicamente nobilitata dal racconto della vita di Catone e dalla diffusa presenza di Plutarco. Oltre che i casi di suicidio, i trattati e la riflessione in genere sul suicidio hanno nel diciottesimo secolo, ma in particolare nella seconda metà in Inghilterra, Francia e Svizzera, una proliferazione inusitata, che prevede anche opposti schieramenti fra chi si dichiara a favore o contro il suicidio. Ai ben noti pronunciamenti di Hume e, a seguire, D'Holbach; di Montesquieu (nelle *Lettres Persanes*) e di Rousseau e Mme de Staël e al caso del *Werther* che infine raccoglie e incarna quel clima e quelle riflessioni rilanciandone romanzescamente e con un impatto devastante le conse-

allo scalpore anche giornalistico, che aveva suscitato: il militare italiano Giuseppe Faldoni (da Gianfaldoni, famiglia pisano-livornese), capitano e spadaccino famoso per l'Europa, protagonista di romanticissimi fatti d'arme e leggendari, eroici salvataggi, innamorato ricambiato della giovane Teresa Meunier di Lione, avendo il padre di lei per ragioni familiari proibito il matrimonio, le diede nottetempo appuntamento in una cappella dove i due amanti si presero per mano e si spararono. Era il giugno 1770 (ne racconta il fatto il «Journal encyclopedique» di quel mese): se ne occupò nientemeno che Voltaire, dedicando loro un ampio paragrafo e comparando il loro caso a quello di Arria e Paetus (sui quali due antichi sposi suicidi per ragioni politiche, che ricorda Plinio il Giovane, famose le tele di François-André Vincent esposte nel Salon del 1785) nelle *Questions sur l'Encyclopédie, Du Caton e du suicide*, dove ne parla come del caso più pietoso e sconvolgente di suicidio a lui noto; venne loro dedicato un epitaffio da Rousseau; un poemetto da Edward Jerningham, *Faldoni and Teresa*, Londra, Robson, 1773; ma se ne parlò diffusamente in Europa, e la loro storia diede luogo ad un romanzo assai fortunato, tanto che i due nomi presero ad indicare antonomasticamente personaggi dagli amori contrastati, e per estensione coppie di amanti infelici, fino ad essere utilizzati fra l'altro da Dostoevskij in *Povera gente*. Il romanzo – epistolare! – di Nicolas Germain Léonard, *Lettres de deux amants habitants de Lyon, contenant l'histoire tragique de Thérèse et Faldoni* (1773), già basato su di un racconto del 1771 (*L'Histoire tragique des amours de Thérèse et de Faldoni*; ma vedi in seguito anche il dramma *Luzzile ou la force de l'amour* di M. Pascal de Lagouthe del 1776), ha poi originato, grazie alle sue ripetute edizioni in traduzione (1802 e 1816), un'imitazione molto popolare in Russia, con trasferimento delle sofferenze della coppia in un misero quartiere della capitale, imitazione alla quale probabilmente si deve l'uso del valore evocativo dei nomi in *Povera gente*, di M. Vorkresenskij, *Teresa e Faldoni dell'Oltremoscova* (1843).

guenze, si aggiungono una serie di trattati ora pressoché del tutto dimenticati: ricordo qui, oltre al già citato Dumas, Jean-Bernard Merian, *Mémoire sur le suicide* (1763), Marie-Nicolas Guillon, *Entretiens sur le suicide, ou Courage philosophique opposé au courage religieux, et réfutation des principes de Jean-Jacques Rousseau, de Montesquieu, de Madame de Staël, etc., en faveur du suicide* (1802) e, prima (1736), Johann Robeck, *Exercitatio philosophica de morte voluntaria.*

Non so peraltro se sia stato notato che il complesso rituale 'automatizzato' messo in atto dai due per il suicidio

> Voici le plus fort de tous les suicides. Il vient de s'exécuter à Lyon, au mois de juin 1770. Un jeune homme très connu, beau, bien fait, aimable, plein de talents, est amoureux d'une jeune fille que les parents ne veulent point lui donner. Jusqu'ici ce n'est que la première scène d'une comédie, mais l'étonnante tragédie va suivre. L'amant se rompt une veine par un effort. Les chirurgiens lui disent qu'il n'y a point de remède: sa maîtresse lui donne un rendez-vous avec deux pistolets et deux poignards afin que si les pistolets manquent leur coup, les deux poignards servent à leur percer le coeur en même temps. Ils s'embrassent pour la dernière fois; les détentes des pistolets étaient attachées à des rubans couleur de rose; l'amant tient le ruban du pistolet de sa maîtresse; elle tient le ruban du pistolet de son amant. Tous deux tirent à un signal donné, tous deux tombent au même instant. La ville entière de Lyon en est témoin. Arrie et Pétus, vous en aviez donné l'exemple; mais vous étiez condamnés par un tyran, et l'amour seul a immolé ces deux victimes (secondo il racconto di Voltaire)

venga alluso, a mio avviso con certezza e con intenzione, nel finale del *Werther*, laddove il nastro rosa di Lotte è legato, nel resoconto finale dell'*Editore al lettore*, alle due pistole che porranno fine ai dolori del giovane, consegnate al servitore proprio dalle mani dell'amata. E la tentazione del doppio suicidio – o omicidio suicidio – balena anche nell'*Ortis*: «Tu, se non potrai essermi sposa, mi sarai almeno compagna nel sepolcro. Ah no; la pena di questo amore fatale si rovesci sopra di me» (26 Maggio).

Nonostante la china fatale cui conduceva, in quel secolo, pare, più che mai, la malinconia, e nonostante fosse cosciente, anche con lo sperimentarlo su di sé dolorosamente, che «di tutti i mali che fanno gemere l'umanità, nessuno si avvicina alla malinconia», Zimmermann positivamente ritiene che «di tutti i rimedi contro la malinconia, nessuno è altrettanto efficace quanto l'occupazione nella calma e nel silenzio» della solitudine. È pur vero che «spesso, hélas!, questa disperazione smodata che rifiuta tutti i consigli e tutte le consolazioni, questa indifferenza,

questa apatia non sono che un travaso del nostro umore malvagio, e di conseguenza una vera malattia dell'immaginazione», tuttavia «grazie alla solitudine» «il calice amaro della vita viene *addolcito*». In particolare, «alle volte la solitudine cambia una profonda tristezza in una *dolce* malinconia»; «la vista di mille scene campestri» *addolcisce* (e «*dolce* malinconia», «*dolce* tristezza» sono i sintagmi che continuamente ricorrono in queste sue pagine) la sofferenza. Il medico si diffonde a descrivere questa condizione specifica della patologia malinconica, con una forte carica di innovazione quanto alla semeiotica tradizionale, individuandone una gradualità in minore che contrasta la sua tradizionale e inesorabile degenerazione nelle patologie maggiori della mania e della frenesia (le quali, come si sa, fin da Avicenna conducono a morte). Una sorta di cronicizzazione controllata del male, non del tutto sgradevole, che viene a definire un modo di essere, una sensibilità raffinata, esulcerata dalla stessa malattia nonché dalle occupazioni necessarie alla sua cura, una sfumatura dell'anima che trova qualche riscontro iconografico in coeve isolate rappresentazioni francesi.[15] Sembrerebbe quasi un ritorno alla teoria degli umori e delle complessioni, non fosse che si tratta di una condizione indotta dalla cura, una sorta di effetto collaterale alla terapia: una qualità specifica del vivere consapevolmente e necessariamente la solitudine. O anche una stagione della vita segnata, nella solitudine campestre, da una *dolce malinconia* d'amore: «La solitudine spesso ispira una *dolce malinconia* nell'età più tenera. In campagna, i giovani di 15 e 18 anni di una sensibilità squisita, d'una immaginazione viva provano questa *dolce malinconia* quando sentono il bisogno dell'amore. Lo cercano ovunque, non sospirano che per lui, e ancora non lo conoscono. Ho visto spesso questa malinconia senza altro segno di malattia».

[15] Della «douce mélancolie» si parla nel *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, & les termes de toutes les sciences et des arts divisé en trois tomes*, Tome second: F-O, La Haye et Rotterdam, 1690, di A. Furetière, citato da G. Faroult in *«La douce Mélancolie» selon Watteau et Diderot. Représentations mélanconique dans les arts en France au XVIII siecle*, pp. 274-83, in *Mélancolie génie et folie en Occident*, a cura di J. Clair, Paris, Gallimard, 2005; ma il volume è da vedersi per intero, e anche per un'aggiornata iconografia della storia della malinconia.

In questa precisa fase della vita, nell'isolamento agreste dei colli Euganei troviamo, dotata di tutte le caratteristiche che Zimmermann individua in quell'*élite* di giovani fatalmente destinati alla «dolce malinconia» dell'amore, la Teresa del romanzo foscoliano, «non lieta non triste», non ancora triste. Anzi, in questo momento di sospensione e attesa della vita e dell'amore, di incertezza fra la «gioja schietta» e il «*non sono felice*» (lettera del 20 novembre), la incontra Jacopo che appunto così la percepisce e la descrive all'amico nella medesima lettera dell'*Ortis*: «Il suo aspetto per lo più sparso di una *dolce malinconia*». Lorenzo, in avvio della *sua* parte del romanzo, nella funzione di redattore, affettivamente assai coinvolto, certo, dalla tragedia dell'amico, e tuttavia col pietoso distacco dell'osservatore esterno, del medico, poniamo, al quale, di fronte all'inesorabilità di un evento compiuto non resta che ricostruire e verbalizzare i dati di fatto, analizza negli stessi termini e argomenta approfondendole con scientifica razionalità le qualità del carattere della fanciulla:

> Teresa dotata di una indole meno risentita, ma passionata ed ingenua; propensa a una *affettuosa malinconia*, priva nella solitudine d'ogni altro amico di cuore, nell'età in cui parla in noi la *dolce necessità di amare e di essere riamati*, incominciò a confidare a Jacopo tutta l'anima sua, e a poco a poco se ne innamorò.

Stessa l'età, l'indole, la condizione di solitudine campestre e la sospesa attesa e ricerca dell'amore che la fanno riconoscere appunto fra le rappresentanti di quella *dolce malinconia* di cui informava Zimmermann: quanto diversa, la malinconia di Teresa, da quella cupa e già degenerata in follia che viceversa conduce a morte Lauretta, «povera fanciulla! Io l'ho lasciata *fuori di sé*. Bella e giovine ancora, ha pur inferma la ragione; e il cuore infelice infelicissimo» (16 ottobre). Talché a nulla le sarebbero servite quelle «excellentes recettes […] données à l'humanité» dal dottor Zimmermann che Jacopo pur le avrebbe proposto offrendole lacrime, solidarietà e soprattutto calma solitudine: «io t'offeriva, o Lauretta, le mie lagrime, e questo mio romitorio […]. Il cuore nella solitudine e nella pace va a poco a poco obliando i suoi affanni; perché la pace e la libertà si compiacciono della semplice e solitaria natura» (*Frammento*

della storia di Lauretta).[16] Teresa e Lauretta compongono una coppia antinomica strutturalmente funzionale; le due figure femminili del racconto sono di fatto contrapposte dalla diversa reazione alla perdita dell'oggetto d'amore (il lutto correlato, da Costantino Africano a Freud, alla malinconia), l'una *specchio* (per usare l'immagine così efficace e niente affatto neutra di Foscolo),[17] negativo dell'altra: «Io voleva in quella sfortunata creatura mostrare a Teresa uno *specchio* della *fatale* infelicità dell'amore» (29 aprile).

Coppia viceversa affine la compongono Lauretta e Jacopo stesso («in cambio di narrare di Lauretta, ho parlato di me», 29 aprile): e consolida ancora una volta il collegamento proprio Lorenzo in apertura appunto della sezione a lui intitolata: «*La morte di Lauretta esacerbò la sua* malinconia *fatta ancora più* nera *per l'imminente ritorno di Odoardo*».

Jacopo, dunque, affetto da una *nera malinconia*. Gliela attribuisce Lorenzo a più riprese, graduandone l'intensità nel tempo e a seconda delle influenze esterne, esacerbanti, come nel caso visto sopra, o attenuanti, come, ad esempio, per l'influsso della musica che, tradizionalmente, e intendo perlomeno da Arnaldo da Villanova, era considerata un'efficace terapia per la malinconia da amore:

> Una domenica rimase a desinare in casa T***. Pregò Teresa perché suonasse, e le porse l'arpa egli stesso. […] Jacopo pareva inondato da una *dolce mestizia* e il suo aspetto si andava rianimando; ma a poco a poco chinò la testa, e ricadde in una *malinconia più compassionevole* di prima.

Anche i gesti e gli atteggiamenti del corpo di Jacopo sono descritti da Lorenzo secondo la canonica semeiotica che accompagna la patologia

[16] Le blandizie e gli effetti terapeutici della solitudine sono appunto ripetitivamente effusi nelle pagine di Zimmermann, e col medesimo spirito ma sobriamente allusi da Foscolo un po' ovunque; più esplicitamente, oltre al passaggio riportato a testo, ancora nei frammenti della lettera senza data da Padova e in quella successiva, sempre da Padova, datata 23 Dicembre.

[17] Sullo specchio come elemento legato all'iconologia malinconica, vedi M. Fusillo, *Il doppio, lo specchio, lo schermo*, in *Arcipelago malinconia*, pp. 273-85.

malinconica, e che da Dürer in poi, in particolare grazie agli studi iconologici di Panofski, ci è così familiare. Qui sopra la testa chinata, altrove gli occhi abbassati a guardar terra sull'esempio petrarchesco; ma è con rigore quasi da trattato scientifico che Lorenzo ne declina gli inconfondibili sintomi obiettivi quando per la prima volta prende la penna per parlare dell'amico 'a chi legge':

> *La morte di Lauretta esacerbò la sua* malinconia *fatta ancora più* nera *[…]. Dimagrato, sparuto, con gli occhi incavati, ma spalancati e pensosi, la voce cupa, i passi tardi, andava per lo più inferrajuolato, senza cappello, e con le chiome giù per la faccia; vegliava le notti intere girando per le campagne, e il giorno fu spesso veduto dormire sotto qualche albero.*

Non hanno certo bisogno di commento segni quali magrezza, disordine della persona, insonnia notturna, vagabondaggine senza meta *lento pede* (con richiamo esplicito al sonetto petrarchesco *Solo e pensoso*), ma è da sottolineare il legame avversativo che viene istituito fra gli «occhi incavati» e tuttavia grandi e *pensosi* che appunto riproduce quello tradizionale descritto dai medici e fin da Avicenna fra *profunditas oculorum* e loro mobilità e preminenza nel viso a rivelare le assidue *cogitationes* interne.

Dolce malinconia quella di Teresa, malinconia nera quella di Jacopo: la rete che nell'*Ortis* imprigiona i due protagonisti tiene fra le sue maglie anche due grandi miti letterari della malinconia amorosa, o meglio che si imporranno significativamente come tali a partire proprio da questa fase storica e culturale, Tasso e Petrarca. Non sarà certo un caso che nel romanzo i due poeti, e *solo loro*, oltre ai due protagonisti e alla povera Lauretta, siano proprio congiunti da questo inconfondibile segno che li individua: e il Tasso, coll'essere, oltre che *melancolico*, anche «infermo, indigente […] nel letto della morte», si propone ad inizio libro come una sorta di figura di Jacopo (20 novembre; e si ricordi l'amplificazione che del mito di Tasso darà ancora Goethe, e già, prima, aveva dato Goldoni). Mentre Petrarca, col sublimare la malinconia nella solitudine (Zimmermann *docet*!), attrae verso la propria la sorte di Teresa, che appunto così lo descrive nella lettera del giorno fatale (13 maggio):

> credi tu che il Petrarca non abbia anch'egli visitato sovente queste solitudini sospirando fra le ombre pacifiche della notte la sua perduta amica? Quando leggo i suoi versi io me lo dipingo qui – *malinconico* – errante – appoggiato al tronco di un albero, pascersi de' suoi mesti pensieri.

Non di malinconia dell'uomo di genio né di quella che possa genericamente affliggere il poeta qui tratta Foscolo; né Alfieri né Parini (né gli altri poeti nominati, da Dante al Bertola) vengono infatti contagiati nell'*Ortis* da questa sindrome già aristotelica:[18] è umor nero, bile che induce visioni e spinge al suicidio la malattia autentica che già aveva reso Tasso *infermo* e ora è di Jacopo, *tetro e infermo*; ed è una malinconia che viene in qualche modo metabolizzata, resa lieve e cronica e –perché no? – 'goduta' nella solitudine, quella emblematizzata dal Petrarca *solo e pensoso* cui si attaglia quella di Teresa secondo la nuova sensibilità preromantica (e del resto, secondo il *Dictionnaire universel* di Furetière – 1690 – «Les poëtes, les amants entretiennent leur mélancolie dans la solitude. Des vers plaintifs sont le fruit d'une douce mélancolie»).[19]

A far degenerare quella di Jacopo concorrono, come si sa, tutta una serie di 'perdite', di lutti: da quello per la patria fatta oggetto di un vergognoso commercio, a quello dell'amore per una donna che gli è proibita. Ma è il contorno di crudo disincanto a dettargli una visione sempre più negativa del mondo: i rapporti umani improntati all'indifferenza e all'interesse; la drammaticità e immutabilità delle condizioni sociali; la perdita di Dio e della fede in una realtà trascendente; una Natura matrigna; l'inevitabilità della violenza anche involontaria e della sopraffazione reciproca, della colpa non cancellabile (si pensi all'omicidio commesso da Jacopo stesso); lo svuotarsi di significato anche dei più sentiti principi – la gloria, il valore testimoniale della scrittura –; la grandezza non riconosciuta; il timore che persino l'amicizia venga

[18] Ma, su Alfieri e questa tematica, vedi almeno M. Riva, *Saturno e le Grazie. Malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992. Per un rapido panorama del suicidio nella letteratura italiana vedi D. Rolfs, *The Last Cross: A History of the Suicide Theme in Italian Literature*, Ravenna, Longo, 1981.

[19] Lo trovo citato in Faroult, *"La douce Mélancolie"*, pp. 274-83.

meno. A far da sfondo a questa depressione gli elementi naturali sempre più consustanziali ai sentimenti, di giorno in giorno, anzi, di notte in notte più lugubri, desolati, spaventosi: scenario che si conforma progressivamente ad un gesto estremo.

'Del pericoloso incremento dei suicidi' nella seconda metà del secolo diciottesimo parla anche *L'anno 2440*[20] *(L'Anne deux mille quattre cent quarante*, *Rêve s'il en fut jamais,* Londres 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, e poi 1785, 1786 …), il romanzo fantascientifico che fu tradotto e stampato in Genova l'anno prima che vi giungesse Foscolo, nel 1798, e che conobbe in Italia qualche fortuna.[21] Il suo autore, Louis-Sébastien Mercier, si fa tuttavia ricordare qui per altro testo dal titolo ineludibile in questa sede: *Mélancolie*. Si tratta di una 'prosa d'arte' che confluisce in una raccolta di scritti di vario genere, dal dialogo al racconto alla lettera in prosa o versi, per più rispetti interessante, e che esce a Parigi nel 1784 come *Mon bonnet de nuit*[22] (à Neuchâtel,

[20] Così Dumas, *Traité du Suicide*, che ne tratta nella fase in cui l'opera circolava in Francia ancora come anonima.

[21] *L'anno due mila quattrocento quaranta. Sogno di cui non vi fu l'eguale* seguito dall'*Uomo di ferro* opera del cittad. L.S. Mercier, traduzione dal francese sull'ultima edizione fatta in Parigi l'Anno VII. della Repub. Francese, corretta, riveduta ed aumentata dall'autore, prima edizione italiana, in Genova, Stamperia de' Cittad. Domenico Porcile e C., nella strada della Posta vecchia N.° 487. Anno II della Repub. Ligure.

[22] In parte scritto durante la sua permanenza in Svizzera, a Neuchâtel, lo studioso Léon Béclard ipotizza che i paesaggi di *Mélancolie* – di cui più oltre – siano ai luoghi dell''esilio volontario' di Mercier direttamente ispirati, e riconduce a un reale momento di sofferenza per il tradimento di un amico la stesura del passo (si veda L. Béclard, *Sébastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps*, Paris, Champion, 1903, pp. 458 ss.). Interessante comunque, a chiudere il cerchio di relazioni fra grandi medici e letterati, l'ulteriore incontro, in questo caso documentato sia da Mercier sia dai biografi di Lavater, fra quest'ultimo e, appunto, il Mercier (a Ginevra gratificato, fra l'altro, da un particolare saluto della giovane m.lle Necker…). Questo ne dice il Béclard: «Il allait à Zurich voir le célèbre Lavater […] Si je ne savais que Fénelòn a été un saint évèque, disait Mercier de Lavater, je croirais trouver en lui son fils. Naturellement, il s'en revint épris de physiognomonie. Un tel système n'était pas pour l'arrêter, sourtout si, comme le rapporte une plaisante anecdote souvent répétée, il eut sur lui-même et dès le début à en éprouver la vertu. À la première inspection de ses traits, Lavater, prétendait-on, aurait reconnu, dans ce visiteur qu'il n'avait jamais vu, l'auteur du *Tableau de Paris*» (pp. 461-62).

de l'Imprimerie de la Societé Typographique, 1784, volumes I-II; Lausanne, 1785, volumes III-IV).

Le pagine che vanno sotto la rubrica della *Malinconia* sono il monologo di un giovane uomo deluso dalla vita che medita in sé e si risolve per il suicidio. La modalità retorica comune – come Jacopo, anche 'chi dice io' nel testo di Mercier si rivolge ad un 'tu' che non sarà forse il preciso destinatario di una lettera ma che è comunque individuato nel medesimo modo – sospinge l'una accanto all'altra le due drammatiche autoanalisi e dichiarazioni. I punti comuni sono davvero molti e sorprendenti, a partire dall'etichetta dalla quale sono contrassegnate; da un lato *Malinconia* è titolo posto da altri rispetto a chi scrive: nella finzione della raccolta di pezzi operata da Mercier, si tratta di una specie di raccoglitore-editore diverso da 'chi dice io', il quale peraltro varia a seconda dei 'pezzi'; dall'altro lato con 'malinconia' l'editore-raccoglitore Lorenzo individua la patologia che conduce Jacopo al suicidio (e che gli detta le sue *ultime lettere*). E a partire ancora, per rimanere esterni o in limine, dalle prime parole del romanzo «Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere», che coincidono con le prime parole dell'*ultima lettera* (questo proprio il titolo!) che Mercier vorrebbe aggiungere alla *Nouvelle Heloise*, ultima lettera di Saint-Preux a Wolmar, in cui si annuncia la decisione del proprio suicidio: «J'ai tout perdu […] Je ne puis supporter la vie, et tu m'ordonne de vivre […] ah, cruel, quel sacrifice exiges-tu!» (*Dernière Lettre du roman de Julie, ou de la Nouvelle Héloise*).[23]

Ma per venire ai testi, mi limito qui al solo elencare alcuni dei tanti motivi che li accomunano, o meglio, che avvicinano la *Mélancolie* di Mercier all'*Ortis*, e a segnalare che altre prose della raccolta risultano ben suggestive, ancora per il medesimo *Ortis*.

La disistima di sé si concretizza nella rinuncia all'ambizione di gloria per entrambi i suicidi, gloria che si svuota d'ogni significato («mon génie est éteint, j'apperçois la gloire comme une fumée que le vent dissipe au loin, et que poursuit un desir puéril»: *Melancolie*, p. 298; «o Gloria! Tu mi

[23] In L.S. Mercier, *Mon bonnet de Nuit*, Neuchâtel, De l'Imprimerie de la Societé Typographique, 1784, tome premier, pp. 308-17; *Mélancolie* si trova nel tomo terzo (di quattro), Lausanne, chez Jean-Pierre Heubach et Comp., 1785, pp. 296-302.

corri sempre dinanzi, e così mi lusinghi a un viaggio a cui le mie piante non reggono più. Ma dal giorno che tu più non sei la mia sola e prima passione, il tuo risplendente fantasma comincia a spegnersi e a barcollare […]», Milano 4 Dicembre); Gloria che per entrambi era legata al proprio genio letterario e poetico, ormai così remoto che persino i propri pensieri annotati sulla carta non son più riconoscibili a nessuno dei due:

> Je voulois me livrer aux études et à la philosophie dans ce séjour étranger et paisible; les sciences m'ouvroient leur sanctuaire, et j'aimois à y pénétrer; je chérissois avec ancore plus d'ardeur l'art que j'ai cultivé: hélas! je ne sens plus rien, les pensées que ma main avoit tracées sur le papier, je ne les reconnois plus: mon génie est éteint […] (p. 298):
>
> Pur se afferrassi tutti i pensieri che mi passano per fantasia! – ne vo notando su' cartoni e su' margini del mio Plutarco; se non che, non sì tosto scritti, m'escono dalla mente; e quando poi li cerco sopra la carta, li trovo aborti d'idee scarne sconnesse, freddissime. Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l'ingegno, è pur misero! (29 Aprile).

Il timore che pure l'amicizia venga meno è condiviso:

> l'amitié, oui, l'amitié elle même est lasse de mes plaintes, la vue de mes maux lui devient importune (p. 298); un sentiment témible a pénétré dans mon âme; l'amitié m'échappe, la consolation me fuit, tout m'abandonne (p. 299); non, je ne veux plus affliger l'oeil de l'amitié, elle est comme les autres vertus, elle n'a qu'un degré de force et de puissance (p. 300):
>
> L'amicizia cara passione della gioventù ed unico conforto dell'infortunio s'agghiaccia nella prosperità. O gli amici, gli amici! Tu non mi perderai se non quando io scenderò sotterra. Ed io cesso dal querelarmi talvolta delle mie disgrazie perché senza di esse non sarei degno forse di te […] oh! non cercare altro amico fuor di te stesso (Bologna, 24 Luglio, ore 10); Non veggo tue lettere. Tu pure mi lasci? (Bologna, 12 Agosto); In che devo più confidare? non mi tradire, Lorenzo […] Voi tutti mi lascierete – tutti (Firenze, 17 Settembre).

Il desiderio di morte si sposa con la percezione di una natura lugubre e selvaggia, i cui effetti devastanti sono colti attraverso i medesimi elementi:

> Vallée solitaire, je n'aime plus à m'égarer dans tes sentiers tortueux; ce gazon, ces arbustes que le printemps a revetu d'un novelle éclat, n'ont plus d'effraits pour moi: un néant ténébreux m'environne: il ne jaillit plus jusqu'à mon coeur l'ardent foyer de vie caché dans le sein de la nature, et tandis que tout renaît sur la terre, je me sens mourir (p. 296):

> Sono salito sulla più alta montagna: i venti imperversavano; io vedeva le querce ondeggiar sotto a' miei piedi; la selva fremeva come mar burrascoso, e la valle ne rimbombava; sulle rupi dell'erta sedeano le nuvole – nella terribile maestà della Natura la mia anima attonita e sbalordita ha dimenticato i suoi mali […] vado correndo come un pazzo senza saper dove, e perché: non m'accorgo, e i miei piedi mi trascinano fra precipizj. Io domino le valli e la campagne soggette; magnifica ed inesausta creazione! I miei sguardi e i miei pensieri si perdono nel lontano orizzonte. – vo salendo, e sto lì – ritto – anelante – guardo ingiù; ahi voragine! – alzo gli occhi inorridito e scendo precipitoso a pié del colle dove la valle è più fosca (25 Maggio); Ecco tutto ne' suoi veri sembianti. Ahi! Non sapeva che in me s'annidasse questa furia che m'investe, m'arde, mi annienta, e pur non mi uccide. Dov'è la Natura? Dov'è la sua immensa bellezza?[…] tutto père quaggiù! (2 Giugno).

E ancora:

> Qu'est-ce le mond? il flotte au milieau de l'abîme muet de l'éternité: riens n'existe, car tout passe: la vie n'est que la mort sous un autre nom (p. 296); J'irais au travers des rochers, m'asseoir sur le sommet inhabité des montes où plane l'aigle; j'entendrai à mes côtés le bruit sourd du torrent destructeur qui va ravager la plaine: j'aime cette nature triste et sauvage: accourez tempêtes; mugissez à travers ces arbres dépouillés; l'orage qui est dans mon sein est plus terrible que celui qui couche et déracine les arbres sur le penchant des montaignes […] que les ténèbres s'amoncellent autour de moi,

> et que je n'apperçoive plus au feu rougeâtre des éclairs que la tomb où l'homme dort (p. 299).

Hanno in comune metafore più diffuse (l'evangelico 'calice amaro', della vita o delle lagrime, ricorre più volte, come si sa, in Foscolo, e più volte anche in Mercier, come già, peraltro, nel Werther), e metafore assai efficaci e, a mio sapere, ben più rare e perciò fortemente congiuntive: «Le nuage de la mort s'avance: j'entends une voix funèbre qui me crie, tu dois mourir» (p. 299): «oh! Da quell'ora mi sento per tutte le membra un brivido, le mani fredde, le labbra livide, e gli occhi errranti fra le nuvole della morte» (2 Giugno).

Entrambi dichiarano il desiderio di tornare e di morire in patria, in modo che la loro tomba sia onorata da lacrime amiche:

> j'irais retrouver ma patrie, les amis de mon enfance; là peut-être quelques larmes honoreront ma mémoire (p. 300):

> consacrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime, che ora mi si vieta di spargere su la sua sepoltura (*Lorenzo Alderani al lettore*); Il mio cadavere almeno non cadrà fra le braccia straniere; il mio nome sarà sommessamente compianto da' pochi uomini buoni, compagni delle nostre miserie; e le mie ossa poseranno su la terra de' miei padri (*Da' Colli Euganei*, 11 Ottobre 1797); ma la mia sepoltura sarà bagnata dalle tue lagrime, dalle lagrime di quella fanciulla celeste (25 Maggio); ecc.

Entrambi danno indicazioni su dove dovrà essere sepolto il loro cadavere; per entrambi gli elementi che ricorrono sono una antica chiesa o cappella in rovina:

> non loin de ma demeure est un clocher antique, reste d'un temple ruiné, c'est parmi ces débris que je veux reposer mon corps souffrant (p. 300):[24]

[24] Sarà da notare a questo proposito che tale elemento congiuntivo è al contempo separativo dal *Werther*, dove, pure nell'analoga circostanza di indicazioni di sepoltura, le richieste sono tuttavia diverse: oltre il cimitero, sotto due tigli.

> Il pino dove allora e' si stava nascosto, fa ombra a' rottami di una cappelletta ove anticamente si ardeva una lampada a un crocifisso: il turbine la sfracellò quella notte che lasciò fino ad oggi e mi lascierà finché avrò vita lo spirito atterrito di tenebre e di rimorso; e quelle ruine mezzo sotterrate mi pareano nell'oscurità pietre sepolcrali, e più volte io mi pensava di erigere in quel luogo e fra quelle secrete ombre il mio avello (7 Settembre).

Non si dimentica certo che il modello, l'avantesto, la matrice continuamente attiva nell'*Ortis* è quel *Werther* che dal 1774 per l'Europa rimescolava le sensibilità preromantiche di tutta una generazione; ma anche sul filo della malinconia e della malinconia d'amore Foscolo, da grande intellettuale cosmopolita proiettato in un orizzonte europeo, fu ricettivo delle sollecitazioni più avanzate – mediche, filosofiche, morali e artistiche – segnando, della storia della malinconia, una importante tappa in Italia. Si inseriva anche grazie a questo in una circolazione di idee, forme, progettualità sociale di cui si fece mediatore presso certo provincialismo nostrano, e di cui la grande intelligenza di un Leopardi fu la prima a giovarsi pienamente e a raccogliere i frutti.

Elisabetta Tortelli

PER IL *CANZONIERE* DI GIOVANNI NESI*

Giovanni Nesi, come molti altri personaggi della storia culturale fiorentina del Quattrocento, ebbe l'impegnativo e oneroso destino di appartenere alla stessa generazione di uomini illustri, artisti geniali (fu coetaneo di Lorenzo de' Medici, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci).[1] Dinanzi a questi titani è naturale che la sua personalità e attività culturale rimangano dietro le quinte, i suoi contorni sfumati, e che quindi il suo nome venga accompagnato spesso dall'epiteto di 'minore'. Ma che questo scrittore rivesta, nel ricco e fervido panorama storico-culturale della Firenze del Quattrocento, un'importanza singolare e sia una figura emblematica, una personalità significativa del neoplatonismo fiorentino che «da ideologia del principato mediceo quale era stato in principio, si combinava con nostalgie repubblicane, per convertirsi, alla fine, al profetismo savonaroliano»,[2] stanno a ricordarcelo le

* Il presente contributo riproduce, nelle sue linee essenziali e per alcune delle questioni salienti, la mia Tesi di Dottorato (Dottorato in *Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento*, E. Tortelli, *Il 'Canzoniere' di Giovanni Nesi. Edizione critica e commento*, Tutor: prof. R. Cardini) discussa nell'anno 2008 presso l'Università di Firenze, alla quale, in attesa della pubblicazione, rimando per note di esegesi e precisazioni documentarie.

[1] Cfr. A. Della Torre, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze, Carnesecchi, 1902, pp. 693 ss.; V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1992[13], pp. 565-66; P.O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, II, Firenze, Olschki, 1937, pp. 181, 216, 222; E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952, pp. 124-26, 130-32; Id., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954, pp. 277 ss.; M. Cosenza, *Dictionary of the Italian Humanists*, Boston, Hall, 1962, *ad. voc.*; R. Bonfanti, *Su un dialogo filosofico del tardo '400: il «De Moribus» del fiorentino Giovanni Nesi, (1456-1522?)*, «Rinascimento», s. II, 11 (1971) pp. 203-21; C. Vasoli, *Giovanni Nesi tra Donato Acciaiuoli e Girolamo Savonarola*, in *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977, pp. 52-128; A.F. Verde, *Lo Studio fiorentino. Ricerche e documenti 1473-1503*, Firenze, Olschki, 1973-1985, I, p. 280; IV, 3, pp. 1226-28; 1327-31.

autorevoli pagine che studiosi di chiara fama a lui hanno dedicato indagandone la produzione più squisitamente religiosa e filosofica.[3]

Ma l'estro di Giovanni Nesi si riversò anche nella poesia dando alla luce due singolari prodotti poetici in volgare, contrassegnati da quel disinvolto sperimentalismo che è tratto peculiare di tutta la poesia del Quattrocento. Mi riferisco al *Canzoniere* e al *Poema*, opere di cui già nel lontano 1973, nella recensione all'articolo di Rossella Bonfanti, che si era occupata del dialogo filosofico del Nesi, il *De Moribus*, Roberto Cardini[4] lamentava l'assenza di edizioni critiche; una mancanza questa che ha da sempre compromesso una più esatta ed approfondita intelligenza, nonché un ponderato giudizio di valutazione critica delle due opere poetiche.

La poesia del Quattrocento, destinata per molto tempo a passare nell'ombra anche nelle storie letterarie, perché quel secolo fu stigmatizzato troppo frettolosamente come 'il secolo senza poesia', vantava, invece, un pullulare di prodotti, sia in latino che in volgare.[5] Ora *Poema* e *Canzoniere*, apprezzabili non solo per il loro valore documentario, oltre che a testimoniare un percorso culturale comune a molti intellettuali dell'epoca, risultano profondamente interessanti dal punto di vista letterario e linguistico, perché anch'essi esprimono l'aspirazione del più fecondo Umanesimo alla *varietas* e all'originalità nel rapporto imitativo

[2] E. Garin, *L'età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*, Napoli, Morano, 1969, p. 379.

[3] Cfr. Della Torre, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, pp. 693 ss.; Garin, *L'umanesimo italiano*, pp. 124-26, 130-32; Id., *Medioevo e Rinascimento*, pp. 277 ss; Vasoli, *Giovanni Nesi tra Donato Acciaiuoli e Girolamo Savonarola*, pp. 52-128. A questi studiosi se ne sono aggiunti altri di oltre oceano che hanno apportato nuovi e indiscutibili contributi (cfr. L. Polizzotto, *Dell'arte del ben morire. The Piagnone Way of Death 1494-1545*, «I Tatti Studies Essay in the Renaissance» 3, 1989, pp. 27-87; Id., *The elect nation*: *The Savonarolian Moviment in Florence 1494-1545*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 103-08; C.S. Celenza, *Piety and Pythagoras in Renaissance Florence: the 'Symbolum nesianum'*, Leiden-Boston, Brill, 2001).

[4] R. Cardini, rec. a R. Bonfanti, *Su un dialogo filosofico del tardo '400*, «Rassegna della Letteratura italiana», 7 (1975), pp. 347-50.

[5] Cfr. E. Pasquini, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991.

con i modelli della tradizione classica, ai quali verranno affiancati Dante e Petrarca, rivisitati alla luce di una sensibilità moderna.[6]

Il laboratorio del *Poema* e quello del *Canzoniere* rappresentano però non solo le due linee poetiche di imitazione che nel Quattrocento si affermarono con vigore, quella dantesca e quella petrarchesca, ma anche un tentativo di profonda *contaminatio* fra i due diversi stili e registri linguistici; il recupero di Dante e di Petrarca era già stato avviato da Cristoforo Landino, quando, nel 1467, l'umanista pronunciò la *Prolusione* ai *Rerum Vulgarium Fragmenta* del Petrarca,[7] scritto che può considerarsi uno dei «testi fondamentali e decisivi dell'impetuosa ripresa, in Italia, della letteratura volgare nel secondo Quattrocento».[8]

L'elogio landiniano dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* si rinnoverà, pressoché con identici moduli esclamativi, nel proemio al commento dantesco del 1480:[9]

> A Dante successe Francesco Petrarca. Che uomo, immortale Dio, e di quanta ammirazion degno! El quale nelle sue canzone e sonetti non dubiterò non solo agguagliarlo a' primi lirici ed elegiaci greci e latini poeti, ma a molti preporlo […].

Certo una impresa non facile attendeva gli umanisti che si trovavano dinanzi dunque non solo alla insuperabile poesia latina, ma anche alla messe della poesia stilnovistica e all'imperante magistero delle Tre Corone; arduo il confronto con la superba poesia di Dante e con il malinconico canto di Petrarca, faticoso il lavoro di *imitatio* dal quale sarebbe dovuta sgorgare una lirica che rispecchiasse la moderna sensibilità e

[6] Cfr. R. Cardini, *Cristoforo Landino e l'Umanesimo volgare*, in R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 113-232; Id., *Landino e Lorenzo*, «Letteratura italiana», 3 (1993), pp. 361-75.

[7] Cfr. C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, I-II, Roma, Bulzoni, 1974, I, pp. XXVI-XXVII; Cardini, *La critica del Landino*, pp. 229-32.

[8] Cardini, *La critica del Landino*, p. 66.

[9] Cfr. Cardini, *La critica del Landino*, p. 5; N. Tonelli, *Landino: La* Xandra*, Petrarca e il codice elegiaco*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di R. Cardini – D. Coppini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, pp. 303-20: 303.

potesse al contempo gareggiare per stile e per contenuto con la venerabile poesia degli antichi, sempre indiscussa e indiscutibile *auctoritas*.

Non intendo soffermarmi, in questa sede, sullo *status quaestionis* relativo all'edizione critica del *Poema*, per il quale il lavoro ecdotico è ancora ad uno stadio preliminare.[10] Del *Poema* mi limito a sottolineare l'importanza, visto che fu l'impresa poetica che più dovette impegnare il Nesi e che – dopo una difficile gestazione – si interruppe, presumibilmente, per la morte del poeta. La stesura del *Poema*, *narratio* in ventotto canti in terzine di un viaggio ultraterreno, ad imitazione della *Commedia* dantesca, iniziata prima del 1499, si sarebbe protratta infatti oltre il 1501, come ci induce a ritenere un indizio cronologico, seppur da prender con cautela, contenuto all'interno dell'opera. Si tratta del richiamo, nel canto XIII, a un misterioso disegno a carboncino di Leonardo da Vinci, che grazie anche all'interpretazione del passo, parrebbe identificabile, con il carboncino che raffigura Sant'Anna, ora conservato alla National Gallery:[11]

> In carbon vidi già con arte intera
> Imago veneranda del mio Vinci,
> che in Delo, e in Creta et Samo me' non era.

Se è corretta l'identificazione, proposta dagli storici dell'arte, del misterioso disegno di cui parla il Nesi con il cartone a carboncino di Sant' Anna, che risale al 1501, la stesura del *Poema* si era certo protratta oltre quella data.[12]

[10] Del *Poema*, tramandato in quattro redazioni, conservate nei codici 2750, 2722, 2118, 2123 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, mi auguro di offrire quanto prima l'edizione critica.

[11] Cfr. *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di E. Villata, Milano, Ente raccolta vinciana, 1999, p. 280; cfr. anche *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Firenze, Archivio di Stato, 19 ottobre 2005-28 gennaio 2006*, a cura di V. Arrighi – A. Bellinazzi – E. Villata, Firenze, Giunti, 2005, scheda VI. 86 (a cura di E. Tortelli), pp. 206-07.

[12] Ma non oltre il 6 luglio del 1509, quando il nome del poeta ricompare su un documento notarile della vedova, Fiammetta de' Pazzi, che quindi per l'anno di morte ci offre il *terminus ante quem* (cfr. Polizzotto, *Dell'arte del Ben Morire*, pp. 27-87: 42).

Uno dei primi, e pochi, studiosi ad occuparsi del *Poema*, è stato il Della Torre, il quale ci fornisce un breve riassunto dell'opera e una sommaria analisi dei contenuti, ma, accusando questo scritto di mediocrità poetica, ne giustifica il proprio disinteresse critico.[13] A seguire anche Vittorio Rossi sottovalutò il *Poema* definendolo «un uggioso documento dell'erudizione platonica»;[14] una maggior sensibilità culturale ha invece dimostrato Eugenio Garin, che pubblicò alcuni versi dell'VIII capitolo – dove viene esposto l'argomento della creazione dell'uomo – collocandolo all'interno del tanto dibattuto tema dell'immortalità dell'anima nel platonismo del '400.[15]

Non solo. Il *Poema* offre anche, come si è detto, una chiara e interessante testimonianza dell'imitazione dantesca, percorso già tentato qualche anno prima da Matteo Palmieri nella *Città di Vita.*[16] Per di più il *Poema,* intriso di singolari e originali influenze esoteriche di tono pitagorico, cabalistico ed ermetico, una perfetta sintesi di *pia philosophia* e *christiana theologia*, si pone, per taluni aspetti, in perfetta consonanza con le proposte del *Commento* alla *Commedia* del Landino.[17]

Ma nel presente contributo non è su questi argomenti che intendo porre la mia attenzione, quanto piuttosto sulla importanza

[13] Cfr. Della Torre, *Storia dell'Accademia*, p. 697.

[14] Rossi, *Il Quattrocento*, pp. 565-66.

[15] Cfr. E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 122-23.

[16] Per la *Città di Vita* a tutt'oggi l'unica edizione di riferimento è quella semidiplomatica di M. Rooke (cfr. *Libro del Poema chiamato Città di Vita composto da Matteo Palmieri Fiorentino*, ed. by M. Rooke, Northampton (Mass.)-Paris, Smith College-Champion, 1927-1928); di recente è uscita una biografia su Matteo Palmieri a cura di A. Mita Ferraro che tiene conto di nuove ed interessanti acquisizioni sulla tradizione manoscritta (cfr. A. Mita Ferraro, *Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, Genova, Name edizioni, 2005).

[17] Cfr. Cardini, *Cristoforo Landino e l'Umanesimo volgare*; R. Cardini, *Landino e Dante*, «Rinascimento», s. II, 30 (1992), pp. 175-90; il *Proemio* del Landino al *Commento della Commedia* si trova in Landino, *Scritti critici e teorici*, I, pp. 95-164; per l'edizione integrale del Commento cfr. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

del *Canzoniere* del Nesi, al cui studio mi sono dedicata ormai già da molti anni.[18]

Che questo *Canzoniere* non sia opera da consegnare all'oblio, è riconosciuto e riaffermato anche da studi più recenti sulla poesia umanistica.[19]

L'originalità della silloge del Nesi era da me stata segnalata con insistenza all'interno di un articolo con il quale – in vista dell'edizione critica dell'opera – apportavo nuovi elementi a proposito della cronologia di composizione delle liriche, che, al contrario di quanto fino allora creduto dagli studiosi, copre un arco di tempo più dilatato, percorrendo un itinerario esistenziale che si dispiega dalla giovinezza fino alla maturità del poeta.[20]

Fra i numerosi canzonieri di imitazione petrarchesca, questa raccolta di poesie occupa, rispetto ad altre sillogi in volgare del Quattrocento, anche per la profondità di implicazioni filosofiche e religiose ivi

[18] Mi sono occupata di Giovanni Nesi a più riprese in svariati interventi: oltre che nella Tesi di Dottorato, in E. Tortelli, *Per la cronologia del «Canzoniere» di Giovanni Nesi*, «Studi Italiani», 4 (1992), pp. 9-22; E. Tortelli, *Giovanni Nesi*: *un podestà di Prato fra l'Accademia del Ficino e il Convento del Savonarola a Prato*, in *Prato umanistica*, a cura di R. Cardini, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 67-93; E. Tortelli, *Un caso letterario fra 'prisca theologia' e 'christiana religio'*, in *Oriente e Occidente nel Rinascimento. Atti del XIX Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza 16 -19 luglio 2007)*, Firenze, Cesati, in corso di stampa; E. Tortelli, *Frammenti di vita pubblica e privata nel* Canzoniere *di Giovanni Nesi*, in *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento. Atti del XX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 2008)*, Firenze, Cesati, in corso di stampa.

[19] Cfr. C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, VI, p. 572 (sottolinea giustamente il valore di quest'opera del Nesi nel quadro storico del secondo Quattrocento fiorentino); R. Bessi, *Un nuovo esperimento metrico quattrocentesco: l'inedito sonetto "Donna ti chiamo"di Margottino Tuccio Manetti*, «Interpres», 12 (1992), pp. 303-08 (la studiosa illustrando gli esiti lirici dello sperimentalismo metrico quattrocentesco, avviato da Leon Battista Alberti, include nel suo contributo anche un sonetto del *Canzoniere* del Nesi estratto dal mio articolo del 1992 sopra citato); M. Santagata – S. Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 103.

[20] Ho affrontato minuziosamente la questione relativa alla cronologia in Tortelli, *Per la cronologia*; ulteriori ricerche, di cui darò notizia in sede di pubblicazione dell'edizione critica, hanno aggiunto ulteriori contributi al problema della datazione.

contenute, un posto distinto e certo molto vicino, per molti aspetti, a quello del ben più prestigioso *Canzoniere* del Magnifico, del quale condivide l'ossatura e l'impianto filosofico, sostenuto dalle dottrine di cui il Ficino si era fatto interprete e portavoce e secondo cui l'Amore, attraversando l'*Eros* platonico e la *Caritas* cristiana, si sublima per divenire divina facoltà che unisce e trasforma l'uomo in Dio.

Anche con il *Canzoniere* del Nesi ci troviamo squadernato il disegno di una *amorosa historia* (iniziata intorno al 1480 e protrattasi oltre il 1498), contrassegnata da forti toni ficiniani, una incompiuta autobiografia amorosa che funziona come una vera e propria *fabula* filosofica.

Il *Canzoniere,* tramandato come opera adespota e anepigrafa, si legge nel manoscritto 2692 della Biblioteca Riccardiana di Firenze;[21] la paternità al Nesi è stata attribuita sulla base del confronto paleografico con documenti di archivio, in specie lettere private, e con altre opere certamente autografe dell'umanista.[22]

La raccolta, che celebra, appunto, sulla scorta del modello petrarchesco, l'amore per una donna, comprende duecentoquarantasei sonetti, tre sestine, cinque canzoni, ed un ternario. Il codice che la contiene ha tutto l'aspetto di un esemplare di 'servizio', perché ci trasmette un testo redazionalmente non in forma definitiva: lo prova il fatto che è ampiamente postillato, corretto e corredato di varianti autografe; numerose anche le incongruenze metriche. Inoltre, su alcune carte appartenenti ad un unico fascicolo,[23] l'undicesimo, l'autore appone anche una personale segnaletica (un cuore infuocato) con la quale pre-

[21] Per una particolareggiata e approfondita descrizione del codice, nonché per la bibliografia ad esso attinente, rinvio alla mia tesi di Dottorato.

[22] Cfr. Della Torre, *Storia dell'Accademia*, p. 695 n. 2; P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, I, Londra, Leiden, 1963, p. 128; di recente è stata pubblicata una lettera del Nesi a Piero de' Medici (cfr. C.S. Celenza, *An published letter of Giovanni Nesi to Piero di Lorenzo de' Medici*, «Bruniana & Campanelliana», 10, 1, 2004, pp. 157-61). Alle testimonianze richiamate si aggiungono documenti notarili autografi appartenenti al periodo in cui il Nesi ricopriva la carica di podestà della città di Prato. Tali atti, conservati presso l'Archivio di Stato di Prato e presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, sono stati riportati alla luce e analizzati da chi scrive; si è reso noto il risultato di queste ricerche in *Giovanni Nesi*: *un podestà di Prato*, *passim*.

[23] Si tratta delle carte 116rv, 117v, 118r, 119r-122r.

sumibilmente evidenzia componimenti che, riconducibili ad uno stesso *leit motiv*, una volta raggruppati, avrebbero dovuto avere una diversa collocazione in una definitiva bella copia. Tuttavia la grafia abbastanza chiara e regolare induce a ritenere che neppure siamo dinanzi ad una prima redazione.

Trattando della cronologia,[24] ho già avuto modo di osservare che l'opera va nettamente bipartita; pertanto su questa questione non mi dilungherò oltre: mi limito a ricordare che i primi ventotto sonetti che compaiono sul manoscritto sono databili ad un periodo – riferibile alla giovinezza del poeta – di molto anteriore al 1497/98, data che compare su un altro gruppo di liriche e che coincide, invece, con la piena maturità del narratore-protagonista. I ventotto sonetti presentano infatti una veste redazionale quasi definitiva: per lo più gli interventi correttori sono grafici, mentre le varianti significative sono del tutto assenti. Sennonché, evidentemente, il codice, utilizzato come 'bella copia' per quei ventotto componimenti, non fu messo da parte; fu invece utilizzato dall'autore come copia di 'servizio' per trascrivervi nuove rime, dal Nesi presumibilmente composte fra l'ottobre del 1497 ed il maggio del 1498.

Un lungo esercizio lirico, dunque, il *Canzoniere*, iniziato in anni giovanili, forse all'inizio come generica raccolta di rime, e poi proseguito, ad intervalli di tempo, e costruito attraverso uno sviluppo diacronico.

Dal momento che non ci troviamo di fronte a una redazione definitiva della raccolta, non si può escludere *tout court* che in seguito, nel conferire un assetto definitivo alla silloge, il Nesi avrebbe attribuito una sistemazione diversa alle liriche magari rivedendo, all'interno del *corpus*, la posizione delle rime, dando loro forse un ordine tematico o componendo secondo un criterio diverso la storia di questo amore (come anche dimostrerebbe il 'segnale' del cuore infuocato). Del resto il sonetto posto in *incipit* del *Canzoniere* non ha le caratteristiche di un componimento proemiale:[25] non enuncia programmi,

[24] Cfr. Tortelli, *Per la cronologia*, pp. 9-22.

[25] Cfr. F. Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», 4 (1987), pp. 109-14.

intenzioni, modelli, destinatari, per di più non contiene niente del consueto registro lirico amoroso, ponendosi piuttosto come un prodotto di arditissima sperimentazione sul modello della poesia burchiellesca:[26]

Salamelech, o nostro buon cardascia,
chiere, varille, chiere, chiere, chiere.
Ancor ci ricordiam di quel bicchiere
che ci pareva quasi un pucto in fascia.

Zoichie, pschi, questa è la bella grascia
ch'a' tuoi visitatori suoi offerere,
come noctua posta in un paniere
che per suo gran pechato luce lascia.

Non Phebo, Marte, Quinto Curtio et Plato,
non ritmi o melodia del tuo suon fosco
vagliano a.nnoi, bardaico Erimatho.[27]

Min tu istud ais? Io ti conosco:
gnoti seaphthon et questo tieni all'acto,
che fiera pari del trabachaio bosco.

Ma hora in verbo tosco:
serva 'l vicino di Cerere et L<i>eo
c'a torto in me avanza Capaneo.

Il componimento, il cui senso è riassumibile in un'allusione satirica, talvolta mordace, dai sottesi riferimenti erotici, a episodi e a personaggi della vita del tempo, è, come si diceva, il frutto di uno spregiudicato

[26] Si tratta con tutta evidenza di un criptico componimento alla burchia che, insieme ai sonetti XI e XII, costituisce un trittico di tenzone; per note filologiche e di esegesi rimando sempre alla mia Tesi di Dottorato.

[27] Erimatho: è probabile che il Nesi per ragioni di rima (*Plato: Erimatho*) abbia volontariamente cambiato il nome corretto *Erimantho* in *Erimatho*; non è comunque del tutto improbabile che il poeta possa aver equivocato il nome mitologico.

sperimentalismo e sta a dimostrare che anche il Nesi aveva assimilato la lezione più 'espressionistica' della poesia, quella che riconduce a Burchiello,[28] combinata (come ha rilevato il mio lavoro di identificazione delle fonti)[29] con la lezione dei più antichi poeti satirici, Persio e Giovenale, dando vita così ad una singolare *contaminatio* di 'poesia d'avanguardia' e poesia classica.

Nel sonetto in questione, il primo emistichio del v. 12 («*Min tu istud ais*?») è una manifesta ripresa di Persio (*Sat*. I 1, 1-2: «O curas hominum, o quantum est in rebus inane! – Quis leget haec? – Min tu istud ais?»); e nell'espressione «bardaico Erimantho» del v. 11 agisce il ricordo di Giovenale (*Sat*. V 16, 13 «Bardaicus iudex datur haec punire volenti / calceus»), ma nel contesto nesiano il riuso della fonte è forgiato a veicolare un diverso significato: infatti l'epiteto *bardaicus* (che in Giovenale connotava gli stivali militari, tipici dei popoli illirici – *bardaici* –, indossati poi dagli ufficiali pretoriani) viene impiegato, in senso fortemente dispregiativo, per accusare di rozzezza e spavalderia il rivale – appellato ironicamente, data la rudezza anche del suo fare poetico, *Erimantho*, con probabile allusione al cinghiale Erimantho del mito di Eracle che, in una delle sue dodici fatiche, ebbe il compito di catturare la belva.

Ma l'aspetto più clamoroso di questo sonetto è da ravvisare nella sua inserzione, insieme ad altri due dello stesso genere comico, all'interno di un *Canzoniere* d'amore di chiara matrice platonico-ficiniana. Questi inconsueti inserti comico-satirici all'interno di una silloge nella quale prevalgono i caratteri del lamento lirico-elegiaco, conferiscono certo un aspetto singolare al canzoniere del Nesi e, distanziandolo dal petrarchismo di altri canzonieri in volgare del Quattrocento,[30] lo avvici-

[28] Cfr. J. Toscan, *Le carnaval du langage: le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (15. -17 siècles)*, Lille, Università di Lille III, 1981. Per il Burchiello ora disponiamo della edizione critica dei sonetti: Burchiello, *Sonetti*, a cura di M. Zaccarello, Bologna, Commisissione per i testi di lingua, 2000; *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004.

[29] Rinvio sempre alla mia Tesi di Dottorato.

[30] Mi riferisco, in particolare, al canzoniere di Giusto de' Conti, *La Bella Mano*, (Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1918) la cui influenza sui Canzonieri successivi, anche di area toscana, sarà profonda e duratura (cfr. I. Pantani, *Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti*, «Schifanoia»,

nano piuttosto, come avrò modo di precisare in altra sede, ai quattrocenteschi canzonieri in latino, dove appunto «per il frequente sconfinare di temi, lessico, toni, registri stilistici è difficile distinguere il carattere del genere licenzioso epigrammatico da quello del lamento elegiaco».[31]

Nonostante questo, con il *Canzoniere* del Nesi non siamo dinanzi a una di quelle «raccolte-contenitore […] libri che dei modelli volgari e latini, accolgono, al più, le soluzioni macrostrutturali estrinseche»;[32] siamo piuttosto dinanzi alla costruzione di un 'discorso amoroso', rispettoso di una sua logica interna e mosso dall'intento di tener fede alla storia interiore vissuta dal soggetto.

Infatti il procedere diaristico di questa raccolta non è avallato, come già è stato osservato,[33] solo dalle rubriche apposte ai singoli componimenti, ma ancor più dalle «connessioni intertestuali»[34] profonde avvertibili fra le liriche, nessi che contribuiscono a confermare non una stesura casuale, ma una scrittura ordinata secondo un preciso disegno (pur passibile, come si è detto, di revisione) che man mano andava prendendo corpo, al di là degli stimoli dell'occasione autobiografica e letteraria.

È lo stesso autore che all'interno delle liriche mette spesso il lettore al corrente del progetto poetico che *in itinere* va strutturando. Nella canzone CXLIX[35] il poeta ci ricorda l'inizio, coincidente con la giovanile

8, 1989, pp. 37-78; Santagata – Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Ma anche nel *Canzoniere* del Magnifico, che pur con la raccolta del Nesi presenta moltissime consonanze e affinità, non si registra mai una compresenza di stili e registri. Anche Lorenzo de' Medici aveva sperimentato più generi in volgare, dall'egloga all'elegia, dal comico-realistico all'allegorico di marca neoplatonica, preoccupandosi però sempre di mantenerli fra loro divergenti. (cfr. P. Orvieto, *Lorenzo de' Medici*, in *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, a cura di C. Segre – C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pp. 105-11).

[31] D. Coppini, *Poesia dell'Umanesimo. Latina*, in *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, pp. 3-8: 6.

[32] Cfr. Santagata – Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, p. 33.

[33] Cfr. Santagata– Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, p. 103.

[34] Cfr. M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana Editrice, 1989, pp. 33-75.

[35] La numerazione delle liriche del *Canzoniere* si riferisce alla mia edizione e corrisponde alla collocazione delle composizioni sul manoscritto.

esperienza amorosa, del tempo della scrittura dei versi d'amore (vv. 27-8 «Lacrime poi et versi / a te già dedicati»), un esplicito accenno proprio a questa raccolta di rime e una velata allusione all'antichità dell'ispirazione proveniente dall'amore di un'unica donna. E già nel sonetto CVI il motivo della difficoltà di celebrare in versi i pensieri d'amore (v. 1 «Chi mai porria, Amor, chiudere in versi»), sebbene risenta chiaramente dell'illustre precedente di Petrarca (*RVF*, 95, 1-2 «Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier, come nel cor gli chiudo»; ma si confronti anche il «[…] chiudere in rima» di *Trium. P.* 128), e conservi anche un'eco dantesca (*Purg*. XXIX 41-42 «e Uranie m'aiuti col suo coro / forte cose a pensar mettere in versi») – e dunque possa considerarsi un *topos* – è funzionale a rivelare il progetto di una storia d'amore in versi. Prima ancora, nel sonetto CVIII al v. 12 («Dixemi Amor: ciò che tu vedi scrivi»), verso intriso del ricordo di *Purg.* XXIV 52-54 («Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando»), l'autore aveva palesemente dichiarato il suo proposito di scrivere versi ispirati alla propria vicenda amorosa.

Ancora nel sonetto CCIV, una sorta di monologo interiore, il poeta confida a se stesso la propria inadeguatezza a restituire in versi il suo amore (vv. 9-11 «La debil penna mia et la tremante / mano non è degna et non aggiunge a presso / alla biltà di lei ch'al mondo è sola»), difficoltà che viene replicata nel sonetto CCXXIX (vv. 1-2 «S'i' spiego, Amore, il volo et di te canto / et le rime accompagno co' sospiri») per ribadire con forza – siamo ormai quasi giunti all'epilogo della storia – la lunga durata, e con essa la preziosità, della sua vicenda d'amore, e insieme sottolineare l'estensione del tempo dedicato alla 'scrittura' di quella passione, tempo che procede di pari passo, senza stacchi significativi, col perdurare dell'innamoramento.

L'ordinamento cronologico presentato dalla redazione in cui ci è giunto questo canzoniere, coincidente con la *amorosa historia*, ci permette di connotare in senso 'narrativo' lo svolgimento poetico, e di affermare, se pur con una certa cautela, che ci troviamo, dunque, dinanzi ad un 'racconto' dove *fabula* e intreccio coincidono: la storia d'amore comincia (sonetto IV, vv. 1-2 «Ah dura leggie, ch'a mia alma impera / colei che m'à condocto a tal confino […]») con la rivelazione-confessione della bruciante passione per la donna, Andreola da Filicaia,

della quale si forniscono esplicitamente e più volte il nome e il cognome (IX, X, XV, XVI, XIX, XX); si offrono ragguagli sulla fenomenologia di questa passione, di cui il poeta, ora giovane è vittima (I-XXVIII) per poi continuare fino alla maturità (XXIX-CCLV) a dover contrastare con amarezza l'inguaribile malattia d'amore. Ma, sebbene per questa raccolta si rilevi una sostanziale coincidenza di *fabula* e intreccio all'interno del 'romanzo' d'amore, non si può parlare, come per gli *Amorum libri* del Boiardo, di «un racconto diegeticamente elementare»,[36] perché le liriche d'amore del Nesi sono intervallate dalla presenza di componimenti a tema politico, religioso o occasionali, che in qualche modo interrompono, seppure forse solo per obbedire ad un criterio di *varietas*, il canto d'amore.

In questa silloge poetica il primato è certo conferito alla dimensione interiore dell'amore e alla metamorfosi dell'io che aspira a sublimare la passione terrena diventando un altro «da quel ch'i' era». E la metamorfosi dell'io è legata inevitabilmente a quella della donna, che da mortale creatura terrena tende a trasformarsi – secondo l'impalcatura filosofica di marca platonica e ficiniana che sostiene il *Canzoniere* – in specchio della Divina Bontà e Bellezza. Ma la rappresentazione della donna amata che il poeta ci offre varia, la sua raffigurazione oscilla, talvolta con repentini mutamenti, da un'esaltazione quasi divinizzante (IX, v. 5 «Questa è la. ddea che per suo merti honoro»; XVIII, vv. 5-7 «Et s'i' deggio morir per questa donna / contento son, ché non veggio alcun tempo / un'altra […]»; CLXXXVII, vv. 1-2 «Quel felice lampeggio et quella viva / luce, madonna, da' vostri ochi scende»; CXCIV, vv. 1-2 «Rassembra, Amor, socto rustico amanto / la madre tua questa mia dea mortale») ad *exsecratio* di colei che si mostra creatura spavalda e crudele, fiera e indomabile (XIX, vv. 12-13 «O ochi, voi vedete com'io ardo / et come Amor m'ancide et non curate»; CCV, vv. 9-11 «Eccoti qui, madonna, et l'alma et 'l core / tua preda sono […]»; CCXVI, vv. 13-14 «lei non si piega et a legge d'Amore / più dura è assai che l'amazon Camilla»), in atteggiamenti memori – alla stregua di altri ritratti di

[36] Cfr. M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, p. XV.

donne dei quattrocenteschi canzonieri – della Laura petrarchesca come della Cinzia di Properzio.[37] Da questa ambigua creatura il poeta-uomo è attratto irrimediabilmente, alla ricerca della soddisfazione dei suoi desideri, e l'amore terreno è percepito petrarchescamente come smarrimento dell'intelletto, lontano dalla possibilità di una completa conversione che insieme ad una *mutatio vitae* implichi una *mutatio animi*. Così nel *Canzoniere* l'assimilazione della donna a Dio, platonicamente inteso come Bontà e Bellezza, non trova compimento: ne è una prova il sonetto CCLIV, che precede l'epilogo della raccolta (canzone CCLV), dove, dopo aver riconosciuto nell'amata un tratto divino, montando materiale petrarchesco[38] (vv. 1-4 «Questa angioletta discesa di cielo / illustra, informa esto globo terreno, / che, chi vuol Giove qui vedere a pieno, l'ydea sua miri in questo mortal velo»), il poeta non può far a meno di costatarne la spietata *duritia* di cui ci informa nella clausola: «Ma quando lo strale suo co' gli ochi spiana, / pietra diventa ogni mortale obgiecto, / sì l'alma stringe et 'l cor sì dentro serra».

Ma nonostante la maggior parte delle liriche di questa raccolta indugi sui moti e sulle perturbazioni della vita interiore, non pochi dei microtesti che compongono il *liber* rendono testimonianza e sono un'eco fedele della vita reale, familiare, sociale, intellettuale del poeta, della sua dimensione di uomo pubblico e della sua *privacy*. Dunque accanto alla prospettiva della soggettività del poeta, una volta che il lettore si sia adoperato per *dimovere velum*, nel *Canzoniere* del Nesi appare la verità della storia che entra, pur con celata discrezione, nel mondo della poesia. Quando il poeta si discosta dal *leit motiv* dell'amore ed interrompe la pur sorvegliata 'monotonia' del discorso amoroso, l'occasionalità dell'ispirazione sembra essere dimostrata dall'incursione nell'intero *corpus* del testo di liriche legate a precise circostanze, come quelle

[37] Cfr. D. Coppini, *Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Atti del convegno 26-27 marzo 1998*, a cura di G. Lazzi – P. Viti, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 291-327: 295.

[38] In particolare l'*incipit* del sonetto nesiano è una chiara rievocazione di quello del madrigale di Petrarca (*RVF*, CVI, «Nova angeletta sovra l'ale accorta / scesa dal cielo in su la fresca riva»).

scritte in omaggio ad amici defunti (XL, LXXVI, LXXVII), quelle che ricordano avvenimenti familiari (XXXVIII, XXXIX, LXVI), o quelle di intonazione politica (LXXXI, CCXLIII) riconducibili ad avvenimenti storici: in particolare il florilegio di sonetti che sono una evidente proclamazione di fede savonaroliana e che sembrano collocarsi al di là di un itinerario interiore, ma ne sono invece intimamente connessi. Infatti anche il Nesi di fronte all'astro del Savonarola si trova scisso fra l'amor sacro e l'amor profano, tormentato dal quasi ossessivo anelito a porre fine al *discidium animi* e dal desiderio di rimediare al 'giovanile errore' per dedicarsi anima e corpo alla contemplazione.[39]

A tutte queste poesie sono da aggiungere quelle che, secondo la tradizione della *consolatio*, sono dedicate ad amici per la morte di loro congiunti (XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI). Fra queste, in particolare nei sonetti XXII e XXIV, nell'esprimere il cordoglio all'amico Francesco Albizi per la morte del padre, il Nesi non solo attinge ad argomenti di chiara matrice platonica e neoplatonica, ma contrae un singolare debito nei confronti di Cicerone. A sostegno della tesi platonica, propria del genere della *consolatio*, che la morte non è un male, perché con essa l'anima si libera dal carcere corporale per far ritorno alla tanto desiata dimora celeste, il poeta cita esemplari azioni di filosofi e uomini illustri ricordati in passi contigui delle *Tusculanae* di Cicerone. Ne forniscono un esempio i vv. 9-12 del sonetto XXII:

> Riducti alla memoria Telamone,
> Theseo, Anaxagora et Emilio,
> Ennio poeta e la sua clara voce,
> perpetuo sonno mostra Endimione
> esser la morte […]

[39] Un caso analogo, ma diverso, di inclusione nelle fila del discorso amoroso di un decisivo 'savonarolismo', è quello di Girolamo Benivieni che la conversione indusse, mediante un commento a posteriori, a indirizzare in senso religioso il contenuto tutto amoroso delle poesie giovanili (cfr. R. Ridolfi, *Girolamo Benivieni e una sconosciuta revisione del suo Canzoniere*, «La Bibliofilia», 64, 1964, pp. 213-34, che ora si legge anche in R. Ridolfi, *Prolegomeni ed aggiunte alla 'Vita di Girolamo Savonarola'*, premessa di C. Leonardi, Firenze, Sismel, 2000, pp. 187-202).

E a riscontro i passi ciceroniani di *Tusc.* III 58, dove i nomi di Telamone, Teseo e Anassagora compaiono in identica sequenza:

> Similiter commemorandis exemplis orbitates quoque liberum praedicantur, eorumque qui gravius ferunt luctus aliorum exemplis leniuntur. Sic perpessio ceterorum facit ut ea quae acciderint multo minora quam quanta sint existimata videantur. Ita fit sensim cogitantibus ut, quantum sit, ementita opinio, appareat. Atque hoc idem et Telamo ille declarat: «ego cum genui» et Theseus: «futuras mecum commentabar miserias» et Anaxagoras: «sciebam me genuisse mortalem». […] Et mihi quidem videtur idem fere accidere iis qui ante meditantur, quod iis quibus medetur dies, nisi quod ratio quaedam sanat illos, hos ipsa natura intellecto eo quod rem continet, illud malum, quod opinatum sit esse maxumum, nequaquam esse tantum, ut vitam beatam possit evertere.

Per stabilire con maggior chiarezza l'apporto del testo delle *Tusculanae* alla composizione della poesia nesiana, si scorrano le terzine del sonetto XXIX, dove il poeta continua la sua apologia della morte:

> Morì ridendo quel Lacedemonio
> et Theramene, el forte ateniese,
> preso 'l veneno alla morte c'invita.
> Cleobi, Bito, Agamede et Tryphonio
> dimostran per risposte da dio intese
> che morte altro non è ch'ecterna vita.

E in parallelo Cicerone, *Tusc.* I 96-97:

> Quam me delectat Theramenes! quam elato animo est! Etsi enim flemus, cum legimus, tamen non miserabiliter vir clarus emoritur. Qui cum coniectus in carcerem triginta iussu tyrannorum venenum ut sitiens obduxisset, reliquum sic e poculo eiecit ut id resonaret, quo sonitu reddito adridens: «Propino – inquit – hoc pulchro Critiae», qui enim in eum fuerat taeterrimus. […] Quis hanc maximi animi aequitatem in ipsa morte laudaret, si mortem malum iudicaret?

A cui va ad aggiungersi *Tusc*. I 100:

> Sed qui ego Socratem aut Theramenem, praestantis viros virtutis et sapientiae gloria, commemoro? Cum Lacedemonius quidam, cuius ne nomen quidem proditum est, mortem tantopere contempserit ut, cum ad eam duceretur damnatus ab ephoris et esset voltu hilari atque laeto […].

Inoltre (v. 12) anche le leggendarie figure mitologiche, Cleobi, Bitone, Agamede e Trofonio, vengono abbinate nella medesima successione di *Tusc*. I 113-14:

> Primum Argiae sacerdotis Cleobis et Bito filii praedicantur. Nota fabula est. Cum enim illam ad solemne et statum sacrificium curru vehi ius esset satis longe ab oppido ad fanum, morarenturque iumenta, tum iuvenes ii quos modo nominavi veste posita corpora oleo perunxerunt, ad iugum accesserunt. Ita sacerdos advecta in fanum, cum currus esset ductus a filiis, precata a dea dicitur ut id illis praemi daret pro pietate, quod maxumum homini dari posset a deo; post epulatos cum matre adulescentis somno se dedisse, mane inventos esse mortuos. Simili precatione Trophonius et Agamedes usi dicuntur; qui cum Apollini Delphis templum exaedificavissent, venerantes deum petiverunt mercedem non parvam quidem operis et laboris sui: nihil certi, sed quod esset optumum homini. Quibus Apollo se id daturum ostendit post eius diei diem tertium; qui ut inluxit, mortui sunt reperti. Iudicavisse deum dicunt, et eum quidem deum cui reliqui di concessissent ut praeter ceteros divinaret.

Queste puntuali e precise riprese lessicali sono sufficienti a far ritenere che il Nesi stesse procedendo ad una vera e propria traslitterazione poetica della prosa ciceroniana.

Così la tarsia delle *Tusculanae* all'interno di questo Canzoniere, oltre a confermare il successo, in ambito umanistico di quest'opera filosofica, al quale aveva certo contribuito la *Praefatio in Tusculanis* del Landino,[40] rappresenta un interessante – forse unico per la continuità di

[40] Cfr. Landino, *Scritti critici e teorici*, I, pp. 3-15.

aderenza al testo antico – esperimento poetico di 'versificazione' in volgare di questo testo di Cicerone.

Del resto nel canto VIII del suo *Poema*, il Nesi darà analoga dimostrazione di messa in poesia di un testo filosofico versificando alcuni passi del *Timeo*, al quale si mescolano le teorie astrologiche del suo maestro Marsilio Ficino:

> vv. 124 ss.
> Il corpo sembra il cielo, un luminare
> di sua ragione, come è di Giove il cielo;
> sferico l'uno et così l'altro appare.
> Duo magni lumi in quello et in questo hostelo,
> septe pianete in quello et septe in questo,
> ivi è la stella ov'è piú denso velo.

Si leggano poi anche i vv. 175 ss.:

> Dodici segni in ciel, dodice membra
> sono in quel corpo et ciascuno in tutela
> del segno e dello dio che quel rimembra.
> Finir bisogna omai l'ordita tela
> et sol mirar duo man, mirar duo specchi,
> ove sì gran mysteri Idio rivela. [41]

Tali versi verranno riproposti, pur con qualche variante, anche nel sonetto XCV del *Canzoniere*[42] dove, tessendo le lodi della donna amata, il poeta paragona ogni organo del corpo di lei alle costellazioni dello Zodiaco:

[41] I versi del *Poema* dei quali offro una trascrizione interpretativa si trovano alla c. 27rv del manoscritto 2750 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, codice che del testo contiene una bella copia non autografa; allo stato attuale del *Poema* esistono, come già detto, altre tre redazioni parziali, ma autografe, contenute rispettivamente nei codici 2722, 2118, 2123 della Biblioteca Riccardiana. Anche il Garin, indagando l'influenza del platonismo nella cultura del Rinascimento, aveva pubblicato alcuni versi del *Poema* (Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, pp. 122-23).

[42] Già il Della Torre (cfr. Della Torre, *Storia dell'Accademia*, p. 697) aveva offerto una trascrizione, in parte errata, del sonetto, che qui pertanto ripropongo

Lo sperico tuo capo il ciel rassembra,
le stelle due maggior duo ochi, il volto
ha 'n sé ogni virtù et don raccolto
che 'l ciel quaggiù in molte parte smembra.

Beato volto et beate le membra
che del coeleste prato un fior han tolto!
Beato fior con quelle dita colto!
beata idea che 'l Sommo Ben rammembra.

Dodici membra in te, dodici dii,
che ciascun regge la sua plaga in celo,
cuopron felicemente in fin ammanto.

L'angelica natura et gli almi pii
et l'Empireo celo di canto in canto
adora il suo Signore in esto velo.

Anche il *Canzoniere* del Nesi può considerarsi dunque una chiara dimostrazione di quella 'arte musiva' che è alla base della poetica dell'imitazione che sostiene la letteratura umanistica.[43]

Nel novero degli *auctores*, che costituiscono gli ipotesti di questo canzoniere, si ravvisa la presenza di altri due capiscuola della lirica in volgare: Leon Battista Alberti e Giusto de' Conti, che rispettivamente con la *Mirzia* e con il capitolo ternario *Udite monti* – due testi che

secondo la mia edizione critica. Questo parallelismo fra versi del *Canzoniere* e versi del *Poema*, la cui identificazione si deve a chi scrive, non è il solo: molteplici sono, infatti, i nessi e i richiami intertestuali che si instaurano fra queste due opere poetiche, per la individuazione dei quali rimando alla mia Tesi di Dottorato.

[43] L'immagine del 'mosaico' è ormai entrata a tutto campo nelle indagini critiche degli scritti umanistici per raffigurare il sistema della creazione di opere in prosa o in poesia. Questa innovativa linea critica-metodologica è stata intrapresa da Roberto Cardini per la comprensione degli scritti di Leon Battista Alberti, ma più in generale per qualsiasi testo umanistico (R. Cardini, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990, 2004[2], ma ancor prima Landino, *Scritti critici e teorici*). Un altro esempio di questo fruttuoso percorso metodologico ed interpretativo in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di R. Cardini – M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998.

instaurano fra loro una corrispondenza di tipo amebeo –[44] offrono ricco materiale per la canzone CXLII, dove il poeta, malinconico e triste, confida alla natura i propri travagli amorosi, cercando affannosamente la tranquillità dell'anima, afflitta dall'amore (vv. 1-20), del quale, attraverso una lunga 'analessi' (vv. 20-89), si rievocano la nascita e le tappe significative, per poi rivolgere una nuova invocazione alle 'ninfe' perché mostrino all'innamorato infelice la strada della poesia, unico *remedium amoris* (vv. 90-120):

(vv. 1-20)
Di giorno in giorno per valle et per colli,
per selve ombrose et per alpestri monti
mi guida un ceco duce, un van disio,
dove, sovente di lachryme molli
gli ochi faccendo nel pianger duo fonti,
odon le nymphe il crudo piancto mio.
Udite nymphe ch'io
ne' lamentarmi il mio dolore sfogo
et sgombro il pecto di sì van penseri.
O nympha che qui imperi,
pietà ti mova del mio duro giogo.
Udite tutte la pena ch'i' porto
et poi date al mio core qualche conforto.
Queste due fonte surgon da mie ochi,
dunque degli ochi miei uscite voi,
che vita havete da sì misere acque;
pietà però convien il cor vi tochi
et conto ch'io v'arò 'l mio fato, poi
le man poniate al mal che già mi piaqque.

[…]

(vv. 90-120)
Udite havete, Nymphe, e mie lamenti,
drizate hor questa barcha a miglior venti.

[44] Cfr. G. Gorni, *Atto di nascita d'un genere letterario: l'autografo dell'elegia "Mirzia"*, «Studi di filologia italiana», 30 (1972), pp. 251-73: 260-62.

"Dal piancto habbiamo, come tu di', la vita
– risponde la più bella et la più degna –
et con la morte vorremo levallo,
ché vincta è l'alma et la mente smarrita
per gran dolore che 'l tuo sembiante segna.
Ma chi suona di noi, chi canta a ballo,
chi in liquido cristallo
suo vita mena con somma quiete
et l'ardor fugge de l'estivo sole;
noi libere et sole
mai provammo da Amor le sottil rete.
Ma se vero è quel che la Fama suona
troverai tuo rimedio in Elicona.
Uno alto monte surge al dirimpecto,
dove è un tempio di colei aperto,
che dal paterno sceptro hebbe la luce.
Vattene là et quivi il tuo concepto
humile exprimi, inde un oracul certo
saggio consiglia et saggio in via riduce.
Quella sia tu' duce,
da.llei dimanda a questo mal salute,
a cui non manca mai sana medela;
a.llei Giove rivela
e suo segreti et sue prece ha adempiute.
Supplice corri a quella sancta sede
et genuflexo poi li bacia il piede"
Canzona, al sacro tempio
supplice vanne vergognosa et inculta
et mia angosciosa vita humile exponi
et di' che ginochioni
aspecto levi esta mia doglia occulta.
Baciali il pie', el cor li dona et l'alma
et in dreto reca o gratia o verde palma.

Sebbene l'*incipit* risulti costruito attingendo a profusione a lessico e a stilemi della petrarchesca canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* (vv. 1ss. «Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor ch'ogni segnato calle / provo contrario a la tranquilla vita / […]

se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle […] / Per li alti monti et per selve aspre […]»), nell'intonare le *lamentationes* alla natura – che si fa complice e confidente dei dolori dell'anima, secondo un *topos* frequentatissimo – è ben riconoscibile il celebre attacco dell'elegia Mirzia[45] (*Udite e nostri lacrimosi canti*) e il *refrain* del capitolo di Giusto[46] (*Udite, monti alpestri, li miei versi*).

Difficile stabilire con scrupolosa esattezza se sulla canzone del Nesi dovette agire di più la reminescenza della lirica di Giusto o il ricordo della *Mirzia*, dal momento che entrambi i componimenti, come attesta la tradizione manoscritta, ebbero anche a Firenze ampia circolazione a partire dalla data della loro composizione.[47] Ma quello che qui principalmente preme sottolineare, per comprendere il laboratorio di scrittura del canzoniere del Nesi, è la trama di rapporti intertestuali che queste liriche instaurano con altri testi, precedenti o coevi, classici o volgari, in modo da poter restituire al meglio il testo al suo contesto e comprenderne il senso più riposto.

Se l'intenzione del poeta sembra quella di costruire un vero e proprio *liber*, modellato sui *Rerum Vulgarium Fragmenta*, occorre dire che il *Canzoniere* del Nesi «del genere letterario "canzoniere lirico", che comincia ad affermarsi nella seconda metà del Quattrocento, riprende solo pochi e macroscopici caratteri dell'archetipo».[48] Allontanandosi da una

[45] L.B. Alberti, *Rime / Poèmes*, suivis de la *Protesta / Protestation*, édition critique, introduction et notes par G. Gorni, traduction de l'italien par M. Sabbatini, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

[46] Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*.

[47] Il Canzoniere di Giusto ebbe una straordinaria diffusione in area settentrionale, centrale e persino meridionale, per lo strepitoso successo che ne decretò il pubblico ravvisando in quest'opera il precoce modello di un petrarchismo cortigiano (cfr. Pantani, *Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti*. Per quanto riguarda Leon Battista Alberti le rime uscirono alla spicciolata, senza costituire un 'canzoniere', ma molti artisti fecero tesoro della sua produzione poetica. (cfr. L.B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*, a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975; E. Pasquini, *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in *Atti del Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti. Roma – Mantova – Firenze, 25-29 aprile 1972*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 305-68).

[48] Di questa produzione svariati esempi in G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, III, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518, ora in G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 113-34.

generica antologia di rime d'amore, questa raccolta poetica, nonostante, come ho già rilevato, non abbia i caratteri di una una redazione definitiva, ha però tutto l'aspetto di un vero e proprio Canzoniere, che si presenta, infatti, come una perfetta simbiosi di filosofia, poesia, teologia, raccontando la metamorfosi di un amore che da straziante passione per una donna anela a divenire un vero e proprio *itinerarium mentis in Deum*; a differenza di ciò che avviene per il *Canzoniere* del Magnifico – con il quale, come si è già avuto l'occasione di sottolineare, non pochi sono i punti di contatto e i nessi intertestuali – qui però l'aspirazione non si compie, rimane *in limine* insieme alla incompiutezza della silloge.

Contrariamente alle legittime aspettative, in adesione al principale modello di riferimento, quello appunto laurenziano, sostenuto dalle impalcature della filosofia neoplatonica del Ficino, nonché suggestionato dalla austera ideologia del Savonarola, l'epilogo di questo Canzoniere (canzone CCLV) non si risolve nell'estatica contemplazione da parte dell'io lirico del Dio/Sommo Bene e neppure, sulla traccia dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in una preghiera alla divinità, ma con un accorato e melanconico appello ad un medico famoso perché ridoni al poeta la sanità del corpo, a quel corpo ormai malato, che finalmente il poeta avrebbe potuto abbandonare per librare l'anima verso quella contemplazione sempre agognata:

> Questo mio organo par tutto si stemperi
> Né l'una corda con l'altra consuoni,
> però convien con arte lo ritempri
> et che giusta armonia dentro risuoni.

In conclusione, non si può negare che il *Canzoniere* del Nesi esprima una voce interessante e per certi aspetti originale all'interno della ripresa di Petrarca nel Quattrocento, distante nei contenuti e nei toni dall'ibrido, ma monotono e monodico, petrarchismo di corte, che fu cifra pressoché costante di molta della produzione poetica quattrocentesca,[49]

[49] Per uno sguardo generale cfr. F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, rist. anast., con presentazione di G. Gorni, Firenze, Le Lettere, 1977; per una analisi più approfondita sulla lirica italiana del Quattro-

affine, piuttosto, a quella ricerca poetica intrapresa dal Landino nelle rime latine della *Xandra*[50] e da lui teorizzata nel 1467 nella *Prolusione* al corso sul Petrarca, dove, assieme alla lezione dei classici lirici ed elegiaci, i *Rerum Vulgarium Fragmenta* non funzionano solo come ricco repertorio di *topoi* e non assurgono a modello esclusivo di stile, ma divengono lezione adatta a rivelare un amore più tormentato, connotato dal forte sentire e dalla dolce mestizia, sì da esprimere, attraverso una raffinata ricerca introspettiva, una poesia amorosa più drammatica, se pur più spirituale, tutta moderna.[51]

Proprio la *Xandra* del Landino offrirà «il primo e migliore esempio di poesia lirica umanistica […] e su Sandra – figura di donna tibulliana, properziana e petrarchesca – verranno infatti costruiti anche i canzonieri d'amore»,[52] in specie quelli latini del Verino,[53] del Braccesi,[54] del Naldi.[55] Infatti «la *Xandra* del Landino è la [raccolta] più rappresentativa anche per la funzione modellizzante che esercita sui successivi poeti di ambiente fiorentino. Lungo i versi di questi canzonieri, costruiti su un modello properziano-petrarchesco, possiamo seguire, con qualche deviazione e qualche sosta […] lo snodarsi di un romanzo d'amore che ha per protagonista per lo più un'unica donna».[56] L'opera landiniana «del libro elegiaco del Quattrocento è radicalmente costitutiva, e ha come naturale conseguenza un pluristilismo-plurilinguismo che segna un discrimine fondamentale rispetto a quello che da una critica relativamente recente è stato enunciato come marchio caratterizzante del-

cento cfr. Santagata – Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*; I. Pantani, *«La fonte d'ogni eloquenza». Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.

[50] C. Landino, *Carmina omnia*, ed. a cura di A. Perosa, Firenze, Olschki, 1939.

[51] Cardini, *La critica del Landino*, p. 4

[52] Cfr. Cardini, *La critica del Landino*, p. 27.

[53] Ugolini Verini *Flametta*, ed. L. Mencaraglia, Firenze, Olschki, 1940.

[54] Alexandri Braccii *Carmina*, a cura di A. Perosa, Firenze, Bibliopolis, 1944.

[55] Naldus de Naldis Florentinus, *Elegiarum libri tres*, ed. L. Juhász, Leipzig, Teubner, 1934.

[56] Coppini, *Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento*, p. 296.

l'esperienza poetica petrarchesca e poi petrarchista».[57] La *Xandra*, opera in latino – certo debitrice alla tradizione elegiaca properziana – accoglie anche il modello canzoniere volgare petrarchesco,[58] e a sua volta si pone come archetipo non solo per i successivi 'canzonieri' latini,[59] ma anche per quelli volgari, fra cui quello del Nesi, che vi attingono un petrarchismo rimodellato sui classici.

Seguendo questa traccia, uno studio più approfondito e puntuale meriterebbero le relazioni intertestuali che il *Canzoniere* del Nesi instaura proprio con i latini canzonieri quattrocenteschi. Mi limito qui a sottolineare un evidente dato strutturale, a cui ho già accennato: nel *Canzoniere* volgare del Nesi, – ed è questa una fra le note più originali di questa silloge – si riscontra un audace, a tratti, quasi 'sfrontato' sperimentalismo nella *varietas* dei motivi e nel magmatico materiale linguistico che esprime il desiderio di portare a compimento una fusione di generi e quindi una mescidanza di stili e di registri all'interno di una medesima opera poetica, impresa questa che fino a quel momento era stata perseguita solo sul versante latino nei canzonieri di quegli umanisti dove genere epigrammatico e genere elegiaco coesistevano.[60]

Comune al *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici, è la perseguita realizzazione di una simbiosi fra le "dolci rime" petrarchesche e la "grave e rude sostanza" dantesca, all'insegna della lezione ficiniana e neoplatonica. Intendimento che bene si spiega del resto, come ha per primo messo in luce Roberto Cardini,[61] perché l'accordo Dante-Petrarca è tipico di questa fase della poesia fiorentina che ha il suo inizio teorico con «il recupero, all'interno dell'Umanesimo volgare di Petrarca e di

[57] D. Coppini, *I canzonieri latini del Quattrocento*, in *«Liber», «fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di F. Lo Monaco – L. C. Rossi – N. Scaffai, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 209-38.

[58] Cfr. Cardini, *La critica del Landino*, in particolare i capp. *La critica del Landino dalla «Xandra» alle «Disputationes Camaldulenses»* (pp. 1-83) e *Il Landino e la poesia* (pp. 84-112); *Landino: La* Xandra*, Petrarca e il codice elegiaco*, pp. 303-20.

[59] Cfr. Cardini, *La critica del Landino*, p. 27 n. 47 e pp. 148-49; Coppini, *Poesia dell'Umanesimo. Latina*, p. 6.

[60] Cfr. Coppini, *I canzonieri latini del Quattrocento*, pp. 209-38.

[61] Cardini, *La critica del Landino*, p. 29.

Dante che era stato avviato, come si è già ricordato, da Landino quando nel 1467 pronunciò la *Prolusione* al *Canzoniere* del Petrarca».[62]

Il fatto che nel *Canzoniere* del Nesi l'imitazione di Dante si collochi accanto a quella del Petrarca non è di secondaria importanza, se si ricorda la celebrazione che nel 1484, Pico della Mirandola, nella lettera a Lorenzo de' Medici, faceva del *Canzoniere* di quest'ultimo.[63] Era nel *Canzoniere* del Magnifico che il filosofo vedeva pienamente e mirabilmente rispecchiato il connubio fra la poesia di Petrarca e quella di Dante, «una lirica filosofica e un'amorosa e lirica filosofia».[64]

«La […] vera importanza storica [di questa lettera] […] sta nell'estrema consapevolezza con cui Pico […] propugna la necessità di un superamento e un inveramento [di Dante e Petrarca] in una sintesi superiore».[65] Ed era nel *Canzoniere* del Magnifico che secondo il Pico si era compiuta la perfetta fusione tra forma e contenuto:

> Sunt apud vos duo praecipue celebrati poetae florentinae linguae, Franciscus Petrarcha et Dantes Aligerius, de quibus illud in universum sim praefatus, esse ex eruditis qui res in Francisco, verba in Dante desiderent. […]. At fuit dubio procul summi ingenii opus [tua], quod ipse praestas, philosophica facere quae sunt amatoria, et quae sunt sua severitate austerula, superinducta venere facere amabilia.[66]

Proprio «una lirica filosofica e un'amorosa e lirica filosofia, nata dalle nozze fra la *Commedia* e il *Canzoniere*. È una formula che […] costituisce come 'il manifesto' della linea più interessante e prevalente nella poesia fiorentina fra Quattro e Cinquecento: una linea di drammatico petrarchismo, platonico-religioso e dantesco»,[67] linea, alla quale, a giusta ragione, si può ascrivere anche sostanzialmente e fondamentalmente, con le deviazioni osservate, il *Canzoniere* del Nesi.

[62] Landino, *Scritti critici e teorici*, I, pp. XXVI-XXVII.

[63] Cfr. Cardini, *La critica del Landino*, pp. 227-29.

[64] Cfr. Cardini, *La critica del Landino*, p. 229.

[65] Cardini, *La critica del Landino*, pp. 227.

[66] Pico della Mirandola, *Epistolae*, in Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, *Heptaplus*, *De ente et uno e scritti vari*, a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 797.

[67] Cardini, *La critica del Landino*, p. 229.

Luigi Trenti

‘PARTICELLE’ ALBERTIANE

Uno dei tanti meriti della edizione critica fornita da Guglielmo Gorni per le *Rime e versioni poetiche* di L. B. Alberti nel 1975 è quello di aver posto nel giusto rilievo d’importanza le versioni poetiche dai classici sparse nei suoi dialoghi in volgare.[1] Infatti la scelta di restituire in edizione a se stante i volgarizzamenti in versi – frammenti da Marziale, Orazio, Ovidio, Giovenale, Lucrezio, Virgilio, Omero –, indubbiamente «uno dei prodotti più nuovi dell’attività letteraria dell’Alberti, luogo di privilegiato esercizio del suo versatile bilinguismo»,[2] arricchisce

[1] L.B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*, edizione critica e commento a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 111-15; e, in rinnovata edizione, Id., *Rime / Poèmes, suivis de la Protesta / Protestation*, Édition critique, introduction et notes par G. Gorni, Traduction de l’italien par M. Sabatini, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 158-65 (edizioni d’ora in poi citate senz’altro come *Rime* e *Rime / Poèmes*). Per semplificare i riferimenti ad altri testi si indicano qui alcune edizioni da cui sono tratte le opere albertiane, con l’indicazione, tra parentesi quadre, delle loro abbreviazioni. Al titolo abbreviato seguirà, nelle citazioni testuali, il numero romano del libro a cui appartiene la citazione e infine il numero arabo delle pagine. L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, I, Bari, Laterza, 1960 (*I libri della famiglia* [*Fam.*], *Cena familiaris*, *Villa*); II, 1966 (*Theogenius* [*Theog.*], *De iciarchia*); III, 1973 (*Ecatonfilea*); Id., *Profugiorum ab aerumna libri* [*Prof.*], a cura di G. Ponte, Genova, Tilgher, 1988; Id., *De pictura* [*Pict.*], reprint a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975; Id., *De commodis litterarum atque incommodis* [*De comm.*], a cura di L. Goggi Carotti, Firenze, Olschki, 1976; Id., *L’architettura [De re aedificatoria]*, Testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, Introduzione e note di P. Portoghesi, I-II, Milano, Il Polifilo, 1966 [*De re aed.*]; R. Fubini – A. Menci Gallorini, *L’autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione*, «Rinascimento», s. II, 12 (1972), pp. 21-78 [*Vita*]; L.B. Alberti, *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli – L. D’Ascia, premessa di A. Tenenti, Bologna, Pendragon, 2003 [*Interc.*]; Id., *Pontifex*, a cura di A. Piccardi, Firenze, Polistampa, 2007.

[2] *Rime*, p. 111.

senz'altro il pregio del testo critico valorizzando per la prima volta un versante significativo dell'attività poetica albertiana.

All'importanza 'storica' riconosciuta all'impiego del verso sciolto nei volgarizzamenti albertiani si aggiungeva per altro il rilievo di «cadenze ritmiche» anche «in versioni omeriche prevalentemente in prosa»;[3] dopo di che, in un saggio successivo di Tanturli, l'apprezzamento per la «scoperta» di Gorni era articolato in una serie di ulteriori implicazioni e osservazioni:

> Da indagare sarà semmai la genesi e la natura dell'innovazione, nei confronti dell'ormai affermata consuetudine di tradurre i poeti classici in terzine o in piana prosa; quest'ultima, anzi, era la regola, nel caso, come per l'Alberti, di citazioni in servizio di scritti prosastici. […] Proprio la prosa, invece, offriva un artificio, assai frequente e talvolta involontario, il disporsi, cioè, in serie più o meno brevi di endecasillabi, o di versi di altra misura, che applicato sistematicamente nel tradurre le citazioni poetiche, avrebbe offerto la doppia opportunità di salvaguardare la loro natura metrica nel modo più consono all'originale (senza ricorrere, cioè, alla rima) e di amalgamarsi perfettamente alla prosa volgare in cui erano inserite. Spia di questa intenzione, l'essere gli inserti poetici tradotti vergati a mo' di prosa anche nei codici direttamente controllati da Battista. Ma c'è di più: la preoccupazione di amalgamarli alla prosa circostante induce spesso a estendere la serie di virtuali endecasillabi al di qua o al di là del brano poetico tradotto, con un effetto di sfumatura. […] D'altra parte la tendenza a disporsi metricamente affiora nella prosa albertiana anche lontano dalla traduzione di brani poetici latini o greci; ma non in punti qualunque.[4]

Ed è appunto partendo in senso lato da tali indicazioni che si possono esaminare due esempi diversi classificabili come versificazioni, presenti nei testi prosastici albertiani.

[3] *Rime*, p. 115, nota 9.

[4] G. Tanturli, *Note alle Rime dell'Alberti*, «Metrica», 2 (1981), pp. 103-21, citazioni a pp. 119-20. Cfr. anche G. Ponte, *Introduzione* a *Prof.*, p. XLI.

I. Il primo di essi riguarda infatti una citazione dalle *Elegiae in Maecenatem* (I 15-16) dell'*Appendix Vergiliana*, che mi sembra sfuggita all'attenzione ma era stata perfettamente individuata nel 1908 nella sua edizione de *I libri della Famiglia* da Girolamo Mancini,[5] il quale così approntava il segmento del testo e la relativa annotazione in calce:

> Lodava Virgilio el suo Mecenate: Te che sì grande ogni cosa puoi,
> mai uomo s'avide nuocere li potessi.*

> * U. Sul margine: *Vergilius de obitu Moecenatis* «Omnia cum posses, tanto tam carus amico Te sensit nemo posse nocere suo». L'elegia pel defunto Mecenate stampata in alcune edizioni dell'*Eneide*, è incerto se appartiene a Caio Pedone Albinovano, o ad altri.

Prima di procedere all'analisi occorre comunque chiarire alcuni elementi della nota manciniana e fornire altri dati. La sigla *U* si riferisce al cod. Urb. Lat. 229 (già 1153) della Biblioteca Apostolica Vaticana,[6] da cui l'editore aveva tratto l'annotazione a margine con l'*inscriptio* e i versi latini, tuttavia con una non corretta lettura del dittongo di «Maecenas» e dell'ultimo termine, dato che il ms. ha «tamen» in abbreviazione (c. 122v),[7] conforme all'edizione oxoniense: «Omnia cum posses tanto tam carus amico, / te sensit nemo posse nocere tamen».[8]

[5] Ringrazio Mariangela Regoliosi per la segnalazione della nota del Mancini.

[6] Descrizione in C. Grayson, *Nota al testo*, in Alberti, *Opere volgari*, I, pp. 374-75.

[7] Per avermi gentilmente fornito la riproduzione della carta nonché della c. 117r di F^1 (cod. II. IV. 38, già Magl. XXI. 119, della Biblioteca Nazionale di Firenze) ringrazio Lucia Bertolini, a cui si deve la descrizione dell'importante testimone fiorentino con interventi di mano dell'autore in *Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti. 1. Firenze*, a cura di L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2004, I, pp. 259-76, e in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini – M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 279-82.

[8] Cfr. *Appendix Vergiliana*, pref. di L. Canali, a cura di M.G. Iodice, Milano, Mondadori, 2002, p. 204 (riproduce il testo delle *Elegiae in Maecenatem*, curato da E.J. Kenney, dall'ed. a cura di W.V. Clausen *et alii*, Oxford, Oxford University Press, 1966).

Inoltre, nelle edizioni più recenti – e concordanti – della *Famiglia* il testo è così edito:

> Lodava Virgilio el suo Mecenate: «te che sì grande ogni cosa puoi […]»; mai uomo s'avide nuocere li potessi.[9]

Indizio, parrebbe, di una lacuna nel volgarizzamento albertiano rispetto al testo latino, che però non ha ragione alcuna di sussistere se soltanto si noti il giusto valore di quel «te» accusativo prolettico e del pari pronome soggetto dell'infinitiva seguente retta da «mai uomo s'avide». Disposizione sintattica che rivela l'intenzione di voler dare senso unitario e accettabile all'intero periodo,[10] con alcune forti ripercussioni di senso: per cui «sì grande» non è più riferibile a Ottaviano Augusto come avviene per il «tanto […] amico» dell'elegia per altra reggenza, bensì allo stesso Mecenate, mentre il riferimento *sine nomine* e perciò antonomastico ad Augusto nei versi latini è ottenuto mediante la semplice inserzione del pronome «li», anche contando sulla competenza *lectoris* su legami dati per noti, e solo in scarsa misura su una precedente ma non ravvicinata citazione in *Fam*. IV 289 («A Ottaviano piacque Mecenas, perché lo provava taciturno») tra gli «essempli […] degnissimi a mandarseli a memoria». E qui si accenna appena che nel contesto breve a cui appartiene il passo si discorre della superbia dei potenti come ostacolo all'amicizia e origine d'invidia, e dunque la citazione ha valore emblematico come esempio di amicizia senza competizione e rivalità, e che la figura di Mecenate ha nel complesso in Alberti un connotato positivo, da un lato perché oblitera del tutto nei suoi scritti i censori giudizi di Seneca, dall'altro perché in *Prof*. III 99, sullo sfondo dell'argomento della imparziale distribuzione delle «miserie dei mortali», elabora non a fini encomiastici[11] l'esempio di Mecenate protettore dei

[9] Alberti, *Opere volgari*, I, p. 334; L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano – A. Tenenti, nuova edizione a cura di F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, pp. 418-19.

[10] Sia U che F^1 trascrivono infatti il testo senza soluzioni di continuità; in particolare, F^1 presenta una parola cancellata («quale») prima di «te».

[11] Cfr. per es. A. Beccadelli (il Panormita), *Carmina varia*, *In invidos*, vv. 1-2: «Quid curem Rhodus quod nostra poemata culpet, / si mea Maecenas carmina docte

dotti, – che è *topos* umanistico e poi rinascimentale con precise motivazioni sociologiche e ideologiche –, spiegabile anche con la delusa genesi e ambientazione del dialogo consolatorio:

> E appresso dimmi: quello antiquo Mecenas nobilissimo, editus atavis regibus, quello amico e nutritore di tutti e buoni studiosi, quanto ti parse egli per tanta sua nobiltà degno della sua assidua molestia? Costui molta sua età sostenne in sé perpetua febbre, senza dormire solo uno minimo momento d'ora. Troppo sarebbe cosa troppo divina non esser gaglioffo, se solo quella generazione di uomini soffrissero gli ultimi mali.[12]

probas» (in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 22; C. Landino, *Xandra* II 6, *Ad Petrum Medicem de suis et Maecenatis laudibus* (in C. Landini *Carmina omnia*, ex codicibus manuscriptis primum edidit A. Perosa, Firenze, Olschki, 1939, pp. 52-54; topico al v. 2 il motivo della *tellus levis*, presente in *Elegiae in Maecenatem* I 141). Sull'uso encomiastico di Mecenate in Biondo Flavio si veda S. Borsi, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 17 e 19.

[12] Cfr. anche *Theog*. II 92 («Mecenate sofferse in sua vita perpetua febbre, e visse anni tre senza mai riposarsi dormendo»); Quanto a *De re aed*. II 103 («Mecenatem increpabat Oratius, quod aedificando insaniret»), che Borsi, *Leon Battista Alberti e Napoli*, pp. 20-21, legge come esempio di un generale e negativo atteggiamento dell'Alberti nei confronti del potente personaggio, si può anche giustamente ritenere che vi possa essere alla data di quell'opera (1452) un riferimento critico al *milieu* edificatorio romano, pur di tenere in conto la strategia espositiva albertiana che di solito tende a raggruppare gli esempi pertinenti a un dato tema, come avviene in questo caso in un elenco dimostrativo dei principi di moderazione e convenienza da osservare nei monumenti privati; inoltre, va precisato che, dato l'inesatto rinvio in nota a «*Carm*. III 19, 9 sgg.» nel commento dell'edizione, la fonte ben nota all'Alberti e da lui liberamente utilizzata è Hor. *sat*. II 3, 307-20, in cui l'*insanire* è attribuito dallo stoico Damasippo a Mecenate e in proporzione allo stesso poeta. Del resto lo stesso esempio sopra citato di *Fam*. IV 289 («A Ottaviano piacque Mecenas, perché lo provava taciturno; piacqueli Agrippa, quale vedea pazientissimo in ogni fatica») stravolge completamente il senso di Suet. *Aug*. 66, 3: «Desideravit enim nonnunquam, ne de pluribus referam, et M. Agrippae patientiam, et Maecenatis taciturnitatem, quum ille ex levi rigoris suspicione, et quod Marcellus sibi anteferretur, Mytilenas se, relictis omnibus, contulisset ; hic secretum de comperta Murenae conjuratione uxori Terentiae prodidisset»; facendo pensare piuttosto a una derivazione da estratti.

Da tutto ciò se ne ricava insomma che la versione albertiana è una libera versione che, come in molte di quelle esemplate da Gorni e in moltissime altre nei testi albertiani se messe a confronto ragionato con gli originali,[13] procede attraverso mutazioni e adattamenti, dato che nella famosa pagina del 'mosaico' al procedimento della selezione e tesaurizzazione classificatoria («el raccoglierle e assortirle») si lega quello della combinazione («e poi accoppiarle insieme con qualche varietà dagli altri e adattezza dell'opera sua»), così che le minute «particelle» possano apparire «aggiunte insieme in modo che le convengano con suoi colori a certa prescritta e designata forma e pittura» (*Prof.* III 82-83).[14] Una logica compositiva quindi che rinvia alla pratica dell'imitazione in senso lato e del riuso,[15] riscontrabile oltre che nella precettistica classica anche nel trattatello didattico *de imitatione* di Gasparino Barzizza («Imitatio sumitur vel fit quattuor modis, videlicet, addendo, subtrahendo, transferendo, et immutando»).[16]

Che poi per la libera parafrasi albertiana si tratti di una versificazione, si richiedono altri parametri. Intanto la stessa costruzione sintattica sembra attestare una ricerca di calcolata *dispositio*, grazie alla quale, con la conclusione della relativa, l'intera sequenza tradotta si può bipartire in due segmenti ritmici: «te, che sì grande ogni cosa puoi, / mai uomo s'avide nuocere li potessi»; il primo come endecasillabo, costituito da quinario dattilico più senario; il secondo, dodecasillabo (qui-

[13] Tenendo conto però della lezione di cui poteva disporre l'Alberti, ed anche del caso – non infrequente – di un possibile impreciso riferimento mnemonico.

[14] Il procedimento sembra si applichi per Alberti anche nel caso particolare di una citazione originale adattata a un diverso contesto; si veda *Theog.* I 83-84: «[Microtiro] disse e immutò quel verso di Didone presso a Virgilio: *Sic tua te victum doceat fortuna dolere*» (da Verg. *Aen.* IV 434: «dum mea me victam doceat fortuna dolere»). Per altro senso di *immutare* cfr. anche *De comm.* 42: «corrige, immuta tuo quidem arbitratu».

[15] Cfr. R. Cardini, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 4-7; Id., *Introduzione*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, pp. 17-19: 18.

[16] Cfr. G.W. Pigman, *Barzizza's Treatise on Imitation*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 44 (1982), pp. 341-52 (introduzione pp. 341-49, testo pp. 349-52, citazione p. 349).

nario più settenario), oppure, per diversa sillabazione e con dialefe tra «mai» e «uomo», con un andamento da esametro spondaico, andamento pienamente ricercato in clausola se si guarda alla marcata anastrofe finale «nuocere li potessi».

Ma anche il sintagma introduttivo alla sequenza, che possiamo dire con qualche titolo 'versificata', cioè nella zona «al di qua», è riconoscibile l'«effetto di sfumatura» esemplificato da Tanturli: «Lodava Virgilio el suo Mecenate», mediante un endecasillabo di quinta,[17] senario più quinario, con clausola dattilica.

L'interesse perciò di questo (dimenticato) riscontro non consiste quindi soltanto nell'acquisizione di un testo dell'*Appendix* alla 'biblioteca reale' albertiana,[18] quanto al rilievo del suo aspetto formale tanto più rilevante in quanto la citazione albertiana appartiene a quel quarto libro *de Familia* legato anche se non soprattutto all'occasione del Certame coronario e alla sperimentazione della tematica e metrica classiche.

Poco si può aggiungere, infine, data la tradizione medioevale da cui derivano i codici umanistici dell'*Appendix* contenenti le *Elegiae in Maecenatem*[19] e perlopiù della seconda metà del secolo, sulle ipotetiche fonti da cui l'Alberti, sempre tempista nelle nuove acquisizioni, avrebbe potuto derivare il testo in questione. Fra i tramiti accertati, ma per date sicuramente o solo probabilmente seriori, risulterebbero i nomi di Enoch d'Ascoli e Niccolò Cusano. Il primo nel 1451 ebbe l'incarico da Niccolò V di partire per l'Europa settentrionale alla ricerca di codici:[20]

[17] Per altri esempi, cfr. *Rime* IV, v. 10 («cognosci di noi, gente maladetta,») e ivi la versione poetica 9, v. 5 («degne di memoria e posterità»).

[18] Cardini, *Introduzione*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, p. 18.

[19] Cfr. M.G. Iodice, *Introduzione* a *Appendix Vergiliana*, pp. XXVII-XXXIII, e il contributo *sub voce* di R. Giomini, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 229-39.

[20] R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini* (1914), Padova, Antenore, 1971, pp. 203-04. Singolare la lettera di Gregorio Correr a Giovanni Tortelli (riportata *ibidem*), che descrive «graziosamente e lepidamente» l'incontro a Verona tra Correr ed Enoch prima del viaggio nordico, con riferimento a Mecenate-Tortelli: «Venit ad me hac iter agens Enoch Asculanus cum sua barbula visendi salutandique gratia. Cumque consedissemus, percuntatus ut valerent summus minoresque nonnulli pontifices roma-

in Danimarca, dove si trovava già nel dicembre 1451, scoprì una lettera di Sidonio Apollinare, che si affrettò a spedìre per lettera all'Alberti da Rőskilde il 6 dicembre,[21] e le *Elegiae in Maecenatem.*[22]

Quanto al Cusano, su cui mancano testimonianze di un diretto rapporto con l'Alberti ma non legami concomitanti con esponenti dell'«ambiente culturale»[23] (basti pensare al Toscanelli, collega del trevirense già negli anni degli studi padovani), era possessore del cod. Bruxellensis 10615-10729[24] (10675-76, sec. XII)[25] fin dai tempi della sua partecipazione al Concilio di Basilea (dal 29 febbraio1432),[26] e gli unici anni possibili per un rapporto con l'Alberti, oltre ai periodi di

nae curiae coloni: "Ut, inquam, pars animae meae Ioannes Arretinus?", – "Maecenatem, inquit, ais doctorum omnium praesidium, qui plerique ut nosti pauperes ad curiam illam confugiunt". – "Scio, inquam, multos doctos homines ea fortuna esse et illum huius rei non ignarum talibus libenter opitulari. Sed fare age ut valeat". – "Valet; nam divites bene valere existimo, pauperes male". – "Atqui tecum, inquam, sentio. Sed quo te agis?" – "In Daciam [Daniam]" inquit. Et simul mihi causam narravit quaerendorum librorum quam nosti. […] Verone xxviii octobris 1451».

[21] Cfr. per entrambi i testi l'edizione critica, introduzione e traduzione di I. Mastrorosa, con premessa di F. Furlan, in «Albertiana», 5 (2002), pp. 189-236.

[22] Cfr. R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV* (1905 e 1914), edizione anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell'Autore a cura di E. Garin, I-II, Firenze, Sansoni, 1967, I, pp. 140-42 e n. 19; P. Viti, *Enoch d'Ascoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993, pp. 695-99: 696-97: «il recupero è ricordato nei manoscritti della Bibl. Ap. Vaticana, Vat. lat. 3269, e Leida, Voss. lat. 0.96», cioè nell'*explicit* della trascrizione del testo.

[23] K. Flasch, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich. Atti del Convegno internazionale (Mantova 29-31 ottobre 1998)*, a cura di L. Chiavoni – G. Ferlisi – M.V. Grassi, Firenze, Olschki, 2001, pp. 371-80: 375.

[24] Sabbadini, *Le scoperte dei codici*, II, pp. 16-27, in specie pp. 20-21; C. Bianca, *La biblioteca di Niccolò Cusano*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Atti del 2° Seminario 6-8 maggio 1982*, a cura di M. Miglio, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 1983, pp. 669-708, in particolare p. 689 nota 69.

[25] Iodice, *Introduzione*, p. XXIX, e Giomini, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, pp. 236-37.

[26] G. Santinello, *Niccolò Cusano*, Bari, Laterza, 1971, p. 10.

residenza romana del cardinale negli anni cinquanta (1450; 5 marzo-29 maggio 1453; 1458-ottobre 1464), sono quelli che vanno dall'8 febbraio al settembre 1438,[27] anno in cui l'Alberti si trovava prima a Venezia nel gennaio '38 e poi a Ferrara,[28] e soltanto in questo ipotetico caso si avrebbe una contiguità apprezzabile di tempo con la composizione del IV libro (intorno al 1437?). Altri dati però riconducono al nome del Bussi, segretario del Cusano dal 1458, dedicatario del *De statua* albertiano e soprattutto collaboratore all'edizione virgiliana di Sweynheym e Pannartz (1469 e poi 1471) contenente l'*Appendix*.[29] Ma dopo l'identificazione di possesso albertiano, da parte di Lucia Bertolini,[30] del cod. Conventi Soppressi B VI 1680 (sec. XIII) della Bibl. Nazionale di Firenze contenente il *De quadratura e triangolatura circuli* di Raimondo Lullo,[31] il legame di comuni interessi matematici col Cusano (e il Toscanelli) sembra farsi più stretto alla luce dei numerosi codici lulliani da lui posseduti e studiati (Cus. 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88), anche per le sue ricerche sulla *Kreisquadratur* (Cus. 83).[32]

II. Differente il profilo del secondo caso di versificazione (nel terzo dei *Profugiorum ab aerumna libri*), che appartiene piuttosto alla tipologia delle sentenze o proverbi in veste ritmica o pienamente versificata. Si tratta infatti di una sequenza preceduta da una delle formule consuete in Alberti per introdurre le *auctoritates selectae* («dicono che»):

[27] Santinello, *Niccolò Cusano*, pp. 26 e 140: sbarco a Venezia del Cusano con l'imperatore d'Oriente e il patriarca di Costantinopoli per il Concilio di Ferrara, sua presenza nella città emiliana all'apertura del Concilio il 9 aprile; nell'ottobre in Germania alla Dieta di Norimberga. Cfr. anche G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, edizione anastatica secondo l'edizione Firenze, Carnesecchi, 1911, Roma, Bardi, 1967, p. 154.

[28] M. Paoli, *Leon Battista Alberti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 22.

[29] Sabbadini, *Le scoperte dei codici*, I, pp. 122 nota 33.

[30] Bertolini, *Premessa* a *Leon Battista Alberti. Censimento*, I, pp. VIII-XIX.

[31] Se ne veda la scheda descrittiva di M.C. Flori in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, pp. 405-06.

[32] Bianca, *La biblioteca di Niccolò Cusano*, p. 682 e nota 40, con bibliografia. Nella biblioteca del cardinale risultano gli *Elementa artis pictoriae* albertiani con dedica al Gaza (Cus. 112; Bianca, *La biblioteca di Niccolò Cusano*, p. 697 e n. 99).

> Questi la lodano e prepongonla alle prime virtù, e dicono che la pazienza col starsi cortese vince le squadre delle Furie armate (*Prof.* III 84).

Il commento di Giovanni Ponte giustamente rilevava *ad locum*: «si notino i due endecasillabi. Se l'A. cita un antico proverbio toscano, esso non è compreso nella recente edizione di F. Bellonzi (Milano 1968), dove a p. 158 si trova invece l'analogo «Colla pazienza si vince tutto»,[33] e nella sua introduzione, tra vari esempi di «cadenze ritmiche corrispondenti a versi veri e propri», proponeva la seguente suddivisione versale: «la pazienza col starsi cortese / vince le squadre delle Furie armate».[34]

Nessun dubbio sul secondo endecasillabo («vince le squadre delle Furie armate») ma il limite iniziale del primo fissato ragionevolmente da Ponte con dieresi implicita su «pazienza», non esclude altre alternative per retrocessione sillabica, e cioè: «che la pazienza […]» e «dicono che la pazïenza […]», configurazione quest'ultima – più o meno accettabile – di un esametro, un ritmo da presupporre ancora *in auribus* dello sperimentatore al Certame degli esametri in volgare.

Quanto all'aspetto tematico della citazione, la formula dubitativa dello studioso albertiano circa l'origine proverbiale era sicuramente giustificata, dato che si potrebbe osservare come la presenza delle Furie in un detto popolare faccia virare l'interpretazione verso un territorio preferibilmente umanistico, con conseguente, forse, più appropriata ricerca.

Nel contesto di un dialogo-*consolatio*, che ha sullo sfondo la delusione amara per l'esito del Certame coronario, il tema classico e stoicizzante della pazienza si presenta infatti come uno degli snodi centrali della trama argomentativa, come si evince dall'intervento di Agnolo Pandolfini:[35]

> AGNOLO. Or così fa, Niccola; tu omo qual sopra gli altri sempre fusti in ogni tuo vita pazientissimo, segui meco argumentando e dissuadendo la pazienzia.

[33] *Prof.* III 84, n. 18.
[34] Ponte, *Introduzione* a *Prof.*, p. XLI.
[35] Di seguito alle parole di Niccola (di Vieri dei Medici), contenenti i versi citati.

Un tema, questo, largamente presente nelle scritture morali dell'Alberti con una continuità che rivela dolenti radici autobiografiche e assidua ricerca di un *habitus* e di una razionalizzazione etico-filosofica, nutrita dalla trattatistica di ascendenza stoica,[36] come si rileva nelle pagine della intercenale *Patientia*[37] o nelle reiterate insorgenze dell'autobiografia:

> Itaque protervorum impetum patientia frangebat, et se ab calamitate, quoad posset, solo virtutis cultu vendicabat.
> […]
> Ac fuerat quidem natura ad iracundiam facili et animo acri, sed illico surgentem indignationem reprimebat consilio, atque ex industria verbosos e pervicaces interdum fugiebat, quod non posset apud eos ad iram non subcalescere; interdum ultro se protervis, quo patientiae assuesceret, efferebat.
> […]
> Ceteris in rebus mediocritatem approbabat; unam excipiebat patientiam, quam aut nimis servandam, aut nihil suscipiendam statuebat, aiebatque persaepius *graviora* ob patientiam tollerari, quam ob vehementem acrimoniam tulissemus (*Vita* 71, 72, 74).

Proprio questa dimensione etica d'autore, che si svolge spesso nelle forme brevi del repertorio sentenzioso, richiede quindi la necessità di un breve commento sui singoli elementi della sequenza versificata. Una bella similitudine albertiana può introdurre alle sfumature di senso dello «starsi cortese», sintagma verbale che suggerisce l'esercizio educato di un atteggiamento signorile, composto all'autocontrollo, consapevole di sé e disponibile al contempo:[38]

[36] Tuttavia il contesto stesso di *Prof.* III 84-85 si riferisce a una posizione morale di stoicismo ortodosso, che però dall'interlocutore Niccola, che la riporta in forma proverbiale come tipica di una impostazione, è da lui non condivisa, e cioè in quanto atteggiamento fin troppo passivo e remissivo («El soffrire apre via e alletta la insolenzia altrui esserti noioso: el soffrire d'ora in ora t'adduce e oppone nuove traverse e nuove offese […]).

[37] *Interc.* I 60-68.

[38] Per es. gli impieghi albertiani di «cortesia» in *Fam.* alludono sempre a qualità o abiti o comportamenti di liberale costumatezza.

> E vogliovi adducere una similitudine giocosa, ma molto, quanto stimo, appropriata a questi ragionamenti. Se fusse chi volesse parere notatore, in verità non fusse, ma sé stessi così in sul lito al securo comovesse, spandendo le palme e gittando le braccia molto, e soffiasse qua e là, e a sua posta galleggiasse in terra simile a quelli che nuotano dentro al fiume, se Dio t'aiuti, Battista, potresti tu vedendolo tenerti di non ridere? Quanto io, credo tra la brigata sarebbe a chi verrebbe voglia dargli qualche sferzata. Tu vero che? Riputerestilo in questo essere non pazzo? Certo non ti parrebbe savio. E se questo medesimo stolto pur volesse pare notatore, e gittassesi a mezzo là nel corso e onda del fiume, non sarebbe egli veramente pazzo? Sì, credo. E quell'altro il quale si stava cortese e vestito, né curava essere lodato né conosciuto per notatore, pur vedendo perire quel temerario, cupido di parere quel che non era, e presuntuoso in monstrare di sapere quello che non sapeva, subito si spogliò e gittossi e cavonnelo. Che dici? Non sarà costui da molto rendergli grazia e lodo? Però vedi tu quanto nelle cose meglio sia essere che parere (*Fam*. II 140).

L'unione di pazienza e cortesia è asserita comunque nel testo versificato come antidoto vincente contro «squadre» di «Furie», per di più «armate».

Se i «dira Furiarum agmina» o la «Dira Furiarum cohors» di Seneca (*Thiest*. 78, 250) possono dar conto del primo termine, è pur vero che varie sono le apparizioni delle furie metaforiche nell'opera albertiana, tra cui le «furie» amatorie di *Fam*. II 98 («[…] niuno petto umano si trova vacuo dalle fiamme amatorie. Tu le chiami furie») provengono dalla identificazione di *Fam*. II 93: «questa furia, cioè amore venereo». Oppure in altro luogo, le furie cittadine: «senza sentire romori, o relazioni, o alcuna altra di quelle furie quali dentro alla terra fra' cittadini mai restano, – sospetti, paure, maledicenti, ingiustizie, risse, e l'altre molte bruttissime a ragionarne cose, e orribili a ricordarsene» (*Fam*. III 200).

Connotazioni tutte riportabili alla riflessione filosofico-morale – oltre che senecana – di Cic. *Tusc*. III 25, ben nota all'Alberti e pertinente al dibattito dei *Profugiorum libri*: «His autem perturbationibus quas in vitam hominum stultitia quasi quasdam Furias inmittit atque

incitat, omnibus viribus atque opibus repugnandum est, si volumus hoc quod datum est vitae tranquille placideque traducere».[39]

Sennonché un'altra testimonianza nello sviluppo e nella conclusione del dialogo può essere implicata in tema *de Furiis* con la più recente memoria d'autore, cioè i versi presentati da Antonio degli Agli nel Certame coronario dell'ottobre 1441, in definizione di Amicizia, nei quali compare l'inconsueto epiteto «armate»:[40]

Questa unisce, coniugne, lega e strigne
ciò ch'è coniunto, e 'l contrario divide
ciò ch'è unito, dissipa e diffigne.
Senza costei Bellona e Marte stride,
e con grave ruina e sevo orrore
fracassa, turba, lacera ed uccide.
Accende nelle Furie il crudo ardore,
e di serpenti armate e fiamme vanno,
con orribil tempesta e con furore,

[39] Segnalo qui una tessera sinora inavvertita in *Prof.* III 85, pronunciata con intenzione ironica da Niccola: «Voi forse a costui adducerete que' detti vulgatissimi e notissimi: "Non ti dispiaccia la cecità tua, non ti aggravi la surdità, quando molte cose testé non vedi e non odi quali soleano adolorarti; assai vedi quando tu discerni le buone cose dalle non buone, le degne dalle non degne, e assai odi quando tu odi te stessi in quelle cose che che faccino a virtù e laude. E bene hassi la notte in sé ancora e suoi diletti"», selettiva e compendiosa rielaborazione di tesi epicuree e cirenaiche da *Tusc.* V 110-117, di cui cito solo alcuni tratti: «Iam vero motus animi, sollicitudines aegritudinesque oblivione leniuntur traductis animis ad voluptatem. […] Ex quo putat ille [Epicurus], quod qaerimus, ut sapiens semper beatus sit. Etiamne, si sensibus carebit oculorum, si aurium? Etiam; nam ista ipsa contemnit. Primum enim horribilis ista caecitas quibus tandem caret voluptatibus? […] Etenim si nox non adimit vitam beatam, cur dies nocti similis adimat? Nam illud Antipatri Cyrenaici est quidem paulo obscenius, sed non absurda sententia est; cuius caecitatem cum mulierculae lamentarentur, "Quid agitis?" inquit, "an vobis nulla videtur voluptas esse nocturna?" […] Democritus luminibus amissis alba scilicet discernere et atra non poterat, at vero bona mala, aequa iniqua, honesta turpia, utilia inutilia, magna parva poterat, […]. In surditatem vero quidnam est mali?».

[40] Cfr. in Petr. 124, 254-57: «At contra, sedes Erebi qua rupta dehiscit, / emergit late Ditis chorus, horrida Erinys / et Bellona minax facibusque armata Megaera / Letumque Insidiaeque et lurida Mortis imago».

> turbando 'l mondo e le genti ove sanno
> dell'Amicizia il sacro nodo sciolto
> essere, e discacciata con affanno.[41]

Nella logica complessiva del dialogo dei *Profugia* l'immagine delle «Furie […] armate», che dissolvono i legami umani e della convivenza civile, si collegherebbe allora forse al ricordo mnemonico del Certame, confermando ulteriormente la fattura non proverbiale ma albertiana degli endecasillabi. D'altro canto, nell'ultima parte e nella conclusione del dialogo – riuscendo al di là del suo sottofondo dolente – il rimedio vittorioso della pazienza argomentato attraverso le parole mediatrici di Agnolo Pandolfini si traduce nella fiducia verso le risorse morali e creative del *sapiens* e in ultima analisi nella sua superiore pazienza contro la schiera affollata delle contrarietà del vivere:

> Così, non dubitate, se instituiremo in noi buona ragione di vivere, se ci daremo a lodati essercizii, se insisteremo in pervestigazioni di cose degne e prestantissime, se ci adempieremo di virtù e constanzia, certo potremo, con nostra pace e lieta quiete e degna tranquillità dell'animo, quanto vorremo contro a' casi avversi, contro le ingrate lassitudini e fatiche, contro al dolore, e contro ogni avversità e iniuria de' tempi e della fortuna, e contro ogni malizia e malvagità di qualunque sia omo in vita perfido e iniquissimo. (*Prof.* III 117).

Più di vent'anni dopo, attendendo alle pagine del *De iciarchia* (1465), in cui sono frequenti le riprese e le autocitazioni di suoi testi, l'Alberti avrebbe proposto una nuova formulazione dei suoi endecasillabi, questa volta come prosastica variazione sul tema, siglata dal motivo della paziente resistenza alle negative influenze celesti: «La pazienza, massima virtù, quieta e senza arme spesso vince e' ferocissimi armati, e non raro stracca el corruccio e infestamento del cielo».[42]

[41] *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, edizione critica e commento a cura di L. Bertolini, Modena, Panini, 1993, pp. 236-37.

[42] *De iciarchia* II 253.

La nuova versione presenta aspetti semanticamente concomitanti con la precedente configurazione ma anche nuovi spunti e connotazioni. Intanto qui si sviluppa con evidenza un tratto implicito nella prima formula, e cioè una pazienza-virtù «quieta e senza arme», tratto distintivo della raffigurazione di *Patientia* nella *Psycomachia* di Prudenzio (vv. 109-63), in cui la virtù nello scontro con l'Ira (nesso senecano), sostenuto con protezioni esclusivamente difensive (triplice cotta metallica ed elmo) contro le «furias belli omnemque malorum militiam»:

> Inde quieta manet Patientia, fortis ad omnes
> telorum nimbos et non penetrabile durans,
> nec mota est iaculo monstri sine more furentis
> opperiens propriis perturam viribus Iram.
> […]
> Quam super adsistens Patientia «Vicimus» inquit
> «exultans vitium solita virtute sine ullo
> sanguinis ac vitae discrimine. Lex habet istud
> nostra genus belli furias omnemque malorum
> militiam et rabidas tolerando extinguere vires
> (*Psyc*. vv. 128-31 e 155-59).

Così pure in *Pontifex* 259, dove la *patientia* militante nell'esercito guidato da *ratio* e dalle quattro virtù cardinali si ispira a una tradizione ricchissima, esemplificabile oltre che nella *Psicomachia*, in Cic. *inv*. II 163 («Fortitudo est considerata periculorum susceptio et laborum perpessio. Eius partes magnificentia, fidentia, patientia, perseverantia. […] patientia est honestatis aut utilitatis causa rerum arduarum ac difficilium voluntaria ac diuturna perpessio»).[43]

[43] Fino a Bono Giamboni, *Il libro de' vizî e delle virtudi e Il trattato di virtú e di vizî*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1968, pp. 59-60 (cap. XXXIV, *Delle schiere della Fortezza e de' suoi capitani*: «E però si riferiscono a costei tutte le Virtù che nell'avversità fanno l'uomo fermo e costante, e son queste: Magnificenzia, Fidanza, Sicurtà, Fermezza, Pazienzia, Perseveranzia, Longanimità, Umiltà, Mansuetudine […]. Pazienzia è fortezza d'animo per la quale l'uomo soffera in pace le fatiche e i pericoli de le tribulazioni del mondo»).

Inoltre, il nesso stringente tra «pazienza» e concezioni astrologiche, influenza del fato e destino dell'uomo, sottolineato da Cardini per il passo di *De iciarchia* II 253 in un recente contributo,[44] porta con sé alcune importanti implicazioni: «pazienza», infatti, è una parola tematica a larga disseminazione testuale che rappresenta, negli sparsi luoghi argomentativi in cui appare, un momento chiave della meditazione albertiana, meritevole di essere ricomposto nella sua continuità seguendone le tracce visibili in quasi tutte le sue opere. Quel che si può dire, provvisoriamente e in sintesi, è che alla sua radice interagiscono originalmente motivazioni e problematiche filosofiche dello stoicismo e del pensiero cristiano, per cui lo statuto di virtù,[45] enunciato in *De iciarchia* II 253 («La pazienza, massima virtù»)[46] e condensato nel deposito sincretistico dei *Disticha Catonis* (1, 38: «Quem superare potes interdum vince ferendo: / maxima enim est hominum semper patientia virtus»), si lega strettamente in Alberti con i presupposti della riflessione stoica per lo più senecana,[47] che permea con il suo lessico l'umana realistica constatazione «e non raro stracca el corruccio e infestamento del cielo»:

> Sic in certaminibus sacris plerique vicerunt caedentium manus obstinata patientia fatigando: ex hoc puta genere sapientem, eorum qui exercitatione longa ac fideli robur perpetiendi lassandique omnem inimicam vim consecuti sunt (Sen. *const*. 9, 5).

[44] Cfr. R. Cardini, *Biografia, leggi e astrologia in un nuovo reperto albertiano*, in *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani. Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo 23-24-25 settembre 2004)*, a cura di R. Cardini – M. Regoliosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, I, pp. 21-189, in particolare pp. 153-55; Ponte, *Introduzione* a *Prof.* XXVII-XXVIII e nota 83.

[45] Cfr. S. Thomaae Aquinatis *Sum. theol.* II^{a}-II^{ae}, q. 136. Ulteriore rinvio obbligato è a Tert. *patient.*, di cui tratta relativamente al *Momus*, R. Rinaldi, *«Momus christianus»: altre fonti albertiane*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, pp. 141-91, in specie pp. 187-88.

[46] E ribadito in *De iciarchia* III 285: «Ottima e necessaria virtù ne' superiori omini e presidenti sempre fu la pazienza».

[47] Cardini, *Biografia, leggi e astrologia*, p. 153 n. 246.

Tunc enim pura mens est et soluta omnibus malis, quae non tantum lacerationem sed etiam vellicationes effugerit, statura semper ubi constitit ac sedem suam etiam irata et infestante fortuna vindicatura (Sen. *vit*. 5, 3).

Neque tam terribilis ulla fando oratio est
Nec fors nec ira caelitum invectum malum,
Quod non natura humana patiendo ecferat (Cic. *Tusc*. IV 63; trad. da Eur. *Or*. 1-3).

Ginette Vagenheim

«MACCHIA, BUCO DI TARLO E STEMMA»: per la ricostruzione della biblioteca di Orso Orsini, duca d'Ascoli attraverso alcuni incunaboli delle *Historiae Romanae* di Tito Livio

Servitor et vaxallus Ursus de Ursini dux Ascoli Noleque

(Dedica di Orso Orsini al re di Napoli, 2 maggio 1477)

Nel corso delle mie ricerche sulla fortuna delle *emendationes ad Titum Livium* di Lorenzo Valla nelle prime stampe,[1] mi sono soffermata su alcuni esemplari della cosiddetta seconda edizione delle *Historiae romanae* di Livio curata da Giannantonio Campano e stampata a Roma, in tre volumi, per i tipi di Ulrich Han, prima del tre agosto 1470.[2]

Si tratta di sei esemplari oggi conservati alla Bibliothèque nationale de France, provenienti dalla biblioteca dei re aragonesi di Napoli.[3] Come ricorda Gennaro Toscano, essi facevano parte del bottino di 1140 volumi che il re Carlo VIII aveva prelevato nella biblioteca aragonese durante la conquista di Napoli nel mese di gennaio del 1495;[4] egli pro-

[1] Rimando all'articolo dallo stesso titolo, che verrà pubblicato negli atti del convegno su *La diffusione europea del pensiero del Valla (Prato, 3-6 dicembre 2008).*

[2] Il nome latinizzato è Uldaricus Gallus. Per la descrizione e la bibliografia relative agli incunaboli liviani, rimando al *Catalogue of books printed in the fifteenth century now in the Bodleian Library*, Oxford 2005 e sull'edizione di Campano, a J. Monfasani, *The First Call for Press Censorship: Niccolò Perotti, Giovanni Andrea Bussi, Antonio Moreto and the Editing of Pliny's Natural History*, «Renaissance Quarterly», 41 (1988), pp. 1-31.

[3] Ringrazio di cuore le persone che mi hanno generosamente aiutato in questa ricerca e prima di tutti Peppe Ciringiò, poi Nicola Capano, membri della FAG (Feste Antica Gigli) e del corteo storico degli Orsini a Nola. Ringrazio anche Ursula Baurmeister, Helena Gimeno, Marie-Pierre Laffitte, Marc Mayer, Nicolas Petit, Gennaro e Tobia Toscano. *Tibi qui primus mihi fidem fecit*.

[4] Lo conferma un documento del 18 settembre 1848, pubblicato da Gennaro Toscano: «Et est assavoir que oudit inventaire, vers la fin y a ung article contenant que

segue, dicendo che «più della metà di questo bottino di guerra, trasferito da Amboise a Blois[5] e da Fontainebleau a Parigi,[6] è attualmente conservato alla Bibliothèque nationale de France», precisando inoltre «la forte presenza di codici e incunaboli confiscati da Ferrante ai baroni ribelli».[7]

Di fatto, i tre primi esemplari, considerati nel catalogo attuale come una serie omogenea dell'opera liviana superstite, sono segnalati come provenienti dalla biblioteca di Orso Orsini, duca di Ascoli, Satriano e Nola.[8] Sicuro indice di questa identificazione è la nota di possesso «duca dasscolo», apposta sull'ultima carta bianca (c. 120v)[9] del volume Rés. J.217 (Tav. 1). La presenza successiva nella biblioteca reale

plusieurs livres tant parchemin que en papier et en mosle, tant d'eglise que autres, qui estoients au dit chasteau d'Amboise, on esté baillez et livrez par le dit Raymon de dezest au dit maistre Jehan Bernard; contenant les dictz livres en nombre unze cens quarente, de toutes sortes, apportez de Naples, sans estre autrement specifiez. Desquiulz livres la declaracion sera faicte par le meme au chappitre des livres»: G. Toscano, *Les manuscrits de la libraire des rois d'Aragon de Naples saisis par Charles VIII*, in *Passer les Monts: Français en Italie-l'Italie en France (1494-1525). Actes du Xe colloque de la Société française d'étude du 16e siècle*, a cura di J. Balsamo, Paris, Champion, 1998, pp. 350-51.

[5] Il trasferimento dei libri di Carlo VII avvenne nel novembre 1501, per volontà di Luigi XII: U. Baurmeister – M.-P. Laffitte, *Des livres et des rois. La bibliothèque royale de Blois*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 23.

[6] La bibioteca di Blois fu a sua volta integrata alla biblioteca reale di Fontainebleau nel 1544, che arrivò poi a Parigi nel 1567: Baurmeister – Laffitte, *Des livres et des rois*, p. 7.

[7] G. Toscano, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona da Tammaro De Marinis ad oggi. Studi e prospettive*, in corso di stampa. Dalla lettura dell'attuale catalogo, un dubbio sembra persistere sulla presenza degli esemplari Rés. J.215-217 nella biblioteca reale del Castello di Blois: *Bibliothèque Nationale, Catalogues des incunables*, I, Paris 1991, II, Paris 1985, L-178 (d'ora in avanti CIBN L-178). Tuttavia, Ursula Baurmeister pensa ora che i detti esemplari furono conservati anch'essi a Blois. Questa correzione sarà da lei introdotta nell'edizione rivista del CIBN L-178 insieme con la mia scoperta circa l'inversione di fogli tra due codici che fa l'oggetto del presente articolo.

[8] CIBN L-178. I titoli di Orso Orsini sono confermati dalla sua firma: «servitor et vaxallus Ursus de Ursini dux Ascoli Noleque», alla fine dell'opera che dedicò al Re Ferdinando di Aragona, intitolata *Del governo et exercitio de la militia* e conservata alla Bibliothèque nationale de France (Ms. ital. 958): T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, I-IV, Milano, Hoepli, 1947-1952, II (1947), p. 119 (cfr. anche I, p. 166).

[9] La numerazione, che comincia dalla lettera prefatoria, è mia.

è testimoniata dalla cifra 163 (CLXIII), tracciata da mano francese nel basso della c. 118v e caratteristica dei libri provenienti della biblioteca aragonese (Tav. 2).[10] Un nuovo esame degli esemplari Rés. J.215-217 e Rés. J.625 delle *Historiae romanae* mi ha consentito di modificare parzialmente la loro storia.[11]

Tav. 1

Tav. 2

Rés. J.215

Il primo volume segnato Rés. J.215 contiene una lettera dedicatoria del Campano a Jacopo Ammanati, cardinale di Pavia (c. 1r), seguita dall'epitome (*Epitome decadum XIV*) o *periochae* attribuite a Lucio Anneo Floro (cc. 1v-23v: «Adventus Aeneae […]»)[12] e dalla prima decade (cc. 25r-179r).[13] L'iniziale della prefazione (Liv. *Praef.* 1: «Facturusne sim operae pretium […]»)[14] è ornata dai celebri motivi a *bianchi girari*,

[10] Sono grata a Nicolas Petit per queste due notizie. A Ursula Baurmeister debbo la precisazione che l'indicazione numerica (163) è di mano francese, e che fu apposta al momento del censimento dei volumi sottratti alla biblioteca aragonese a Napoli o, più tardi, a Blois. La studiosa prepara un saggio sui libri della biblioteca dei rei aragonesi portati via dai francesi nel 1496.

[11] Altri esemplari provenienti dalla bibioteca aragonese, che non studierò in questa sede, sono quelli della I decade (Rés. J.218) e della III decade (Rés. J.219).

[12] O. Rossbach, *Periochae*, Leipzig, Teubner, 1910, pp. 1-121.

[13] Il c. 24 è bianco.

[14] L'inizio della prefazione, nelle edizioni moderne, è lievemente diverso: «Facturusne operae pretium sim».

fatti di intrecci di volute e nodi bianchi su fondo a lacunari di color rosso, verde e azzurro (Tav. 3). Gli eleganti racemi si prolungano nei margini della carta a modo di fregio lungo tre margini (interno, superiore ed inferiore). Una prima banda d'oro passa nel mezzo del fregio sui tre lati e due altre bande d'oro limitano il campo miniato del fregio sui lati esterno ed interno, bordate a loro volta da una banda marrone più sottile (Tav. 4).

Il centro del margine inferiore del fregio è ornato da uno stemma con aquila bicipite con banda trasversale blu, finora non identificato (Tav. 5). La parte del fregio a destra dello stemma è stata notevolmente danneggiata da una grande macchia di umidità (Tav. 3). Nel lato esterno della carta, ornato di motivi florali a forma di palline d'oro, scendono due racemi dalle due estremità del fregio nel mezzo dei quali appare uno stemma inquartato circondato da ucelli, farfalle e putti (Tav. 6b).[15]

Tav. 3

Tav. 4

Tav. 5

Si tratta dello stemma degli Orsini conti di Nola (Tav. 6a).[16] Il primo e quarto quartieri sono ornati con un bandato rosso in campo argento, sormontato da una fascia d'oro con una rosetta pentalobata rossa in campo argento nel capo; nel secondo quartiere appare un leone rampante d'argento in campo rosso e nel quarto quartiere un leone rampante d'oro in campo rosso.[17]

[15] Il catalogo attuale, che non descrive gli stemmi, si limita ad indicare che ci sono delle «enl. (uminures)»: CIBN, L-178.

[16] A. Prudenziano, *Gli Orsini conti di Nola*, Napoli, Edizioni Anselmi, 2006.

[17] Ringrazio Peppe Ciringiò e Ursula Baurmeister per avermi comunicato simultaneamente l'identificazione dello stemma Orsini conservato anche su di un sarcofago oggi nella chiesa di san Biagio.

Tav. 6a

Tav. 6b

Tutti i campi argentati ed il leone d'argento dello stemma originario sono stati ricoperti nell'esemplare Rés. J.215 da un inchiostro più scuro o per imitare il color argento o per un'alterazione dello stemma [Tav. 6b]. In ogni caso, l'esame della carta precedente (c. 24) rivela che essa non presenta la macchia di umidità della c. 25 e che la macchia non appare neanche sulla c. 26 e seguenti; se ne può dedurre immediatamente che la pagina miniata (c. 25) non apparteneva originariamente al Rés. J.215. La seconda iniziale miniata di questo volume, perfettamente conservata, appare sul verso della stessa c. 25 (Liv. I 1: «Iam primum ominum satis constat […]»), con gli stessi motivi a *bianchi girari* dell'iniziale della prefazione e con due racemi che si prolungano dagli angoli esterni, l'uno verso l'alto e l'altro verso basso (Tav. 7). Il miniatore che chiameremo "a", orna inoltre di trattini paralleli alcuni fiori bianchi più grossi per ottennere un elegante effetto di chiaroscuro. Le altre iniziali miniate sono forse dello stesso miniatore, ma lo chiameremo "b", perché l'esecuzione ne è lievemente diversa com'è visibile, nonostante la scomparsa dei colori dopo la pulitura. In effetti, il miniatore "b" orna la terza iniziale, alla c. 41v (Liv. II, 1: «Liberi iam hinc populi Romani […]») di *bianchi girari* ma invece dei due racemi negli angoli esterni, egli aggiunge in margine

tre motivi floreali a palline d'oro e rende l'effetto di chiaroscuro con un'aggiunta di inchiostro più scuro alla base dei fiori più grossi (Tav. 8).[18]

Una mano di erudito, che chiameremo "I" ha aggiunto all'inchiostro marrone chiaro, nel margine che separa i due testi il titolo: *Liber II* (Tav. 8). La stessa mano è ancora visibile nelle note in margine alla c. 164v. La pulitura, che ha danneggiato i colori delle iniziali, era forse destinata a cancellare queste note per ottenere un 'esemplare bello'.[19]

Tav. 7

Tav. 8

Ursula Baurmeister e Nicolas Petit ipotizzano che la pulitura sia l'opera di Joseph Van Praet, «conservateur des imprimés» dal 1795 alla morte,[20] e che risalga all'entrata dei codici nella Bibliothèque nationale de France. Messi al corrente della mia scoperta circa l'introduzione della c. 25 con stemmma nel Rés. J.215, e circa la sua provenienza che vedremo presto, pensano che tale operazione sia avvenuta in quel

[18] Le altre nove iniziali miniate appaiono alle cc. 41v, 58v, 77v, 94v, 110v, 123v, 136v, 149r, 164v.

[19] In modo generale, il lavoro di miniatura del Rés. J.215 è stato un po' trascurato; le iniziali di alcuni libri delle *periochae* sono state dimenticate (ad esempio «ex libro LI», e poi i libri LII, LIII, LV, LXVV, LXVIII), lasciando apparire soltanto la piccola iniziale all'inchiostro marrone indicata per aiutare il miniatore; a volte, anche la piccola iniziale all'inchiostro manca (ad esempio: «ex libro XLVI»: VMENES per EVMENES).

[20] D. Varry, *Joseph Van Praet*, in *Les bibliothèques de la Révolution et du XIXe siècles 1789-1914*, in *Histoire des bibliothèques françaises, III*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie/Promodis, 1991.

periodo: Van Praet, secondo una sua consuetudine, avrebbe scelto, tra i volumi a sua disposzione, un esemplare in buon stato di conservazione, l'attuale Rés. J.215, e dopo aver fatto pulire le note marginali vi avrebbe fatto introdurre la carta con stemma proveniente da un esemplare notevolmente danneggiato dalla macchia di umidità, il Rés. J.625. Paradossalmente, oggi le più belle iniziali sono quelle che ornano il Rés. J.625.

I due studiosi sopracitati mi ricordano che un gran numero di stampati arrivarono nel fondo attuale della *Réserve* in occasione delle confische napoleoniche in Italia e a questo proposito, Ursula Baurmeister mi segnala tracce di una parola erasa sul foglio di guardia del Rés. J.215 e propone di leggervi "*conventus*". Un elemento in favore di tale ipotesi è il fatto che il volume Rés. J.220, che contiene le III e IV decadi dell'edizione del 1470, è stato sottratto alla Biblioteca Apostolica Vaticana durante le confische del 1797.[21]

Rés. J.625

Prima di tornare su questa ipotesi, che non condivido, circa la provenienza del Rés. J.215, vediamo da dove viene la sua attuale c. 25 con stemma. Esso è stato sottratto da un esemplare proveniente anch'esso dalla biblioteca aragonese, e cioè il Rés. J.625. In effetti, questo volume presenta sulla c. 24 e sugli altri fogli, a partire della c. 26, la stessa macchia di umidità della c. 25 con stemma, e inoltre vediamo nel centro della c. 24 un buco di tarlo (Tav. 9) che appare alla stessa altezza sulla c. 25 con stemma e sulle altre carte a partire dalla c. 26.[22] Questo doppio incidente materiale «macchia e buco di tarlo», indica in modo irrefutabile che la c. 25 con stemma, conservato nel Rés. J.215, apparteneva in origine al Rés. J.625.

Com'era prevedibile, la c. 25 oggi presente nel volume Rés. J.625 proviene a sua volta dal Rés. J.215. L'iniziale della prefazione (Liv.

[21] CIBN L-178: «prov. Cote 7238 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, rel. aux armes et ex-lib.gr. aux armes de Pie VI et du cardinal-bibliothécaire Francesco Saverio de Zelada, 18e s. saisi en 1797».

[22] A 9 cm partendo dal bordo sinistro, a 17,5 cm dal bordo inferiore e a 17 cm dal bordo superiore.

Praef. 1: «Facturusne sim operae pretium […]») vi è ornata dalla mano del miniatore "b" (Tav. 10), lo stesso che ha eseguito le iniziali del Rés. J.215, come abbiamo visto alla c. 41v (Tav. 8); anche qui, l'artista rende il volume dei fiori bianchi con tocchi di pittura più scura e utilizza, al posto del fondo rosso scuro, un fondo rosa che appare su questa c. 25 che non è stato pulito (Tav. 10). Il fregio, che presenta una banda d'oro soltanto nel suo centro, si prolunga nei margini interno e superiore. Si nota tuttavia che il margine inferiore è stato tagliato nel punto dove appare di solito lo stemma del possessore (Tav. 9).

Tav. 9

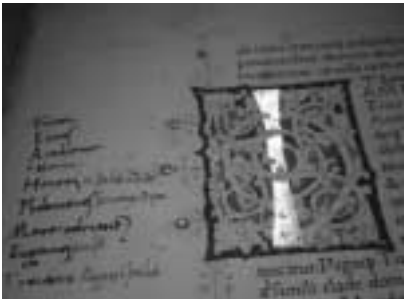
Tav. 10

Sul verso, l'iniziale del primo libro (Liv. I 1: «Iam primum omnium satis constat […]») è anch'essa miniata da mano "b" e, come il *recto*, non pulita; appaiono chiaramente il color rosa di fondo, ed i motivi florali a palline d'oro nei margini esterni (Tav. 11).[23] Inoltre, delle note sono presenti nel margine, dovute a due mani di eruditi, la mano "II", più antica che traccia con inchiostro più scuro delle lettere dritte; essa presenta inoltre una *g* caratteristica (*Euganei*), che la distingue chiaramente dalla mano "I", con una *g* diversa (*pagus*) che traccia lettere più piccole ed inclinate verso destra (Tav. 11):[24]

[23] Cinque invece dei tre della c. 41v nel Rés. J.215.

[24] Mano "II": *Troia, Eneas, Anthenor, Helena, Heneti, Philomenes, Mare adriatic(um), Euganei, Troianus*

Mano "I": accanto a "*Heneti*: "*in Italia unde/ henetor(um) dux*"; accanto a "*Euganei*": "*pulsi*" e accanto a "*Troianus*": "*pagus i(n) Italia*".



Tav. 11

Tav. 12

Si tratta, senza sorpresa, della mano "I" che abbiamo incontrato nel Rés. J.215 (Tav. 8), nell'aggiunta del numero del libro (*LIBER II*) prima dell'iniziale miniata. La mano "II" appare varie volte nell'esemplare Rés. J.625, che non ha subito la pulitura degli altri tre esemplari, ad esempio alla c. 140v («Oratio ad Furij Camilli, ad s.p.q.r.»); ciò significa che l'erudito "I" ebbe a un certo momento tra le mani i volumi Rés. J.625 e Rés. J.215. Più avanti nel volume interviene un terza mano "III", che sembra la più tarda di tutte. L'iniziale del secondo libro della prima decade, alla c. 41v del Rés. J.625 (Liv. II, 1: «Liberi iam hinc populi Romani […]») è eseguita, anche qui, senza sopresa, dal miniatore "a" (Tav. 12), autore delle iniziali miniate della c. 25 con stemma conservato nel Rés. J.215: ritroviamo lo stesso fondo rosso scuro dei *bianchi girari*, i due racemi che si prolungano dagli angoli esterni, l'uno verso l'alto e l'altro verso basso e infine, l'effetto di chiaroscuro ottenuto con trattini paralleli (Tav. 12).[25]

Rés. J.216

Il Rés. J.216 contenente la III decade è stato decorato dal miniatore "a": stesso color rosso scuro di fondo, trattini per il chiaroscuro nella decorazione dell'iniziale (Tav. 13); anche l'esecuzione del fregio rivela le caratteristiche di questo miniatore e cioè un fregio delimitato sui due

[25] Il Rés. J.625 contiene una iniziale miniata di più, rispetto al Rés. J.215, e cioè l'inizio della prima *periocha* alla c. 1v («Adventus Aeneae […]»), sempre ad opera del miniatore "a".

lati da bande d'oro, poi da una banda più sottile marrone scuro; nelle altre iniziali, che sono state pulite, o forse non completate (Tav. 14),[26] come quella della c. 15v (Liv.: «Iam ver appetebat»), appainono le solite caratteristiche dei trattini per il chiaroscuro ed i due racemi che si prolungano dagli angoli esterni, l'uno verso l'alto e l'altro verso basso (Tav. 14). Oltre lo stesso miniatore "a", il Rés. J.216 ha in comune con il Rés. J.625 la presenza della mano "II", ad esempio nella nota marginale della c. 146r (*Oratio*).

Tav. 13

Tav. 14

Rés. J.217

Tornando al Rés. J.217, che ci ha fornito sicuro indizio della sua provenienza dalla biblioteca di Orso Orsini e permesso di confermare la provenienza, dalla stessa biblioteca, del Rés. J.625 al quale appartiene la c. 25v con stemma, si nota che anch'esso è stato decorato dal miniatore "a"

[26] I puntini azzurri che appaiono in certi punti della miniatura e che non hanno sparito per opera della pulitura mi fanno ipotizzare, con molta prudenza, che si potrebbe trattare di indicazione per il pittore chiamato ad intervenire in un secondo momento. Questi stessi puntini azzurri e tracce di coloro rosso/rosa appaiono anche alla c. 75v.

(Tav. 15), come si vede nell'iniziale a fregio dell'inizio della quarta decade (Liv. XXX1 1: «Me quoque iuuat») e dall'iniziale miniata (Tav. 16) della c. 7v (Liv. «Consul Sulpitius […]»); ma la sorpresa viene dalla c. 62v che rivela che anche il miniatore chiamato "b" è intervenuto nella decorazione del volume. Si tratta di un legame con il Rés. J.215, da meglio definire, comunque confermato dalla presenza della mano "I" nelle note marginale semi-cancellate ma ancora leggibili, ad esempio alla c. 74v.

Tav. 15

Tav. 16

In conclusione, il Rés. J.215, che potrebbe sembrare un intruso nella serie napoletana, perché ha 'rubato' la c. 25 del Rés. J.625, e che viene decorato con un motivo a bianchi girari, dalla mano "b", leggermente diverso da quello eseguito dal mano "a" negli altri volumi, ci rivela una storia più complessa: in realtà, l'esemplare è stato legato fin dal principio agli altri tre esemplari e non arrivò dunque a Parigi con le confische napoleoniche. Con il Rés. J.217, il Rés. J.215 ha in comune l'intervento della mano dell'erudito "I", e quella del miniatore "b" ad esempio alla c. 62v. Con il Rés. J.625, il Rés. J.215 ha in comune la presenza dello stesso erudito "I", e con il Rés. J.216, è legato in modo indiretto, tramite il Rés. J.625: in effeti, i due codici citati portano delle note della mano "II".

A questo punto, la nota *conventus* sul foglio di guardia di Rés. J.215, pur che sia lettura corretta, indicherebbe una tappa anteriore al suo passaggio nella biblioteca di Orsini o perlomeno nella biblioteca aragonese. A questo periodo, e non al periodo di Van Praet, risalerebbe

l'aggiunta dello stemma orsiniano, in margine del Rés. J.625,[27] l'inversione della c. 25 nei volumi Rés. J.215 e Rés. J.625 e forse anche il lavoro di miniature dei volumi. L'identificazione del miniatore (uno o due) e la cronologia de suoi interventi artistici nei vari esemplari liviani esaminati in questa sede fornirà nuovi strumenti per ricostruire la biblioteca di Orso Orsini[28] e di altri baroni ribelli a Ferrante che videro confiscate le loro biblioteche a beneficio della biblioteca aragonese.[29] Di conseguenza si capirebbe meglio, attraverso lo studio dei codici ma anche le prime stampe presenti nelle biblioteche del Regno, la presenza e l'influenza delle *historiae romanae* all'epoca di Valla.

[27] Ursula Baurmeister pensa che lo stemma orsiniano sia stato aggiunto in un secondo momento come sembrerebbe mostrare la testa scacciata del putto in cima allo stemma, per mancanza di spazio, e anche il posto inconsueto per apporre uno stemma che di solito appare nel margine inferiore, come tra l'altro succede qui per lo stemma con aquila.

[28] Il duca fece apporre sul suo codice di Seneca, ora nella Biblioteca nacional di Madrid, lo stesso stemma di quello conservato nel Rés. J.215 e la stessa firma di quella che reca il codice Rés. J.217.

[29] Ottimi lavori in questo senso sono, con ricca bibliografia sono quelli di G. Toscano, *À la gloire de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples: le* De maiestate *de Iuniano Maio, enluminé par Nardo Rapicano*, «L'illustration: essais d'iconographie», 1999, pp. 125-39; G. Toscano, *Matteo Felice: un miniatore al servizio dei re d'Aragona di Napoli*, «Bollettino d'arte», 93-94 (1995), pp. 87-118.

Mariàngela Vilallonga

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL GÉNERO HISTORIOGRÁFICO EN EL HUMANISMO CATALÁN

La historia fue considerada *magistra vitae* y era una de las cinco materias de las que componían los *studia humanitatis*. Y no precisamente de las menos importantes. Para la educación del humanista era fundamental un buen conocimiento de los historiadores antiguos. Para luego imitarlos, claro está. E imitarlos para poder cantar las hazañas de los príncipes. Los grandes señores del Renacimiento aprendieron bien que no era suficiente con realizar grandes gestas, debía haber quien las inmortalizara por escrito. Ya se sabe *uerba uolant, scripta manent*. Y finalmente debía haber un público que las leyera y las aprendiera, y así las perpetuase. Si los príncipes conocían bien el camino hacia la inmortalidad, los escritores no ignoraban que solo a partir de un buen tema, de una buena materia, podía construirse una obra inmortal. Se unieron ambos deseos durante el Renacimiento. Los príncipes y gobernantes, de la Iglesia o de las cortes estatales, decidieron rodearse de humanistas que les escribiesen sus biografías, de historiadores oficiales que describiesen los hechos notables de sus reinados. Por ello la historia llegó a ser una de las materias principales durante la época del Renacimiento. Por ello la literatura humanística está repleta de historias en mayúscula y en minúscula. Quien se precie, debe ser protagonista de la pluma de un humanista. Durante el Renacimiento se va consolidando cada vez más el poder propagandístico y divulgativo de la historia.

Y en la historia humanística convergen las demás materias de los *studia humanitatis*. A saber: ha de aplicarse el historiador en el buen conocimiento de la gramática, en las reglas formales que rigen el lenguaje. De otro modo, flaqueará su discurso. No ir en zaga ha de procurar el historiador: debe tener buen tino con la poesía, conocerla bien e imitarla, para adquirir una mayor habilidad en el uso de la lengua latina. No hay que olvidar, además, que en la literatura humanística en muchas ocasiones la historia sustituye a la poesía épica en la

narración de los hechos. De suma importancia será, pues, el estudio de la retórica a través de la lectura de los textos antiguos, y la aplicación práctica de este estudio para llegar a producir un discurso bien ornamentado. De la filosofía moral, última rama de los *studia humanitatis*, extraían los humanistas todo aquello que podía serles de utilidad para presentar la historia precisamente tal como Cicerón la había definido en su tratado *De oratore* II 36: «Historia […] testis temporum, lux ueritatis, uita memoriae, magistra uitae, nuntia uetustatis». Esta función de la historia como testimonio de los tiempos y maestra de la vida, tan bien definida por Cicerón, es la que los humanistas aprenden de la historiografía romana antigua. Dos son los elementos característicos de la historia en la Roma clásica: una literatura que conecta con el poder político y que va destinada a celebrar y justificar sus actuaciones y un género literario con poder educativo, puesto que pretende dar a conocer los hechos por su valor ejemplar. También debe ser la historia luz de la verdad, pero no de la verdad absoluta, sino de la verdad de quien escribe la historia, de manera que en ocasiones se explica la verdad de los hechos en virtud de la finalidad de lo que se quiere conseguir, tomando partido y dejando en buen lugar a quienes se quiere ensalzar y hundiendo en el lodo a quienes no aportan nada al bien común, a quienes se apartan de la finalidad moralizadora de la historia. La historia, pues, tanto durante el Renacimiento como en la antigüedad romana, no tiene nada de ingenua y sí mucho de intencionada. Por otro lado, puesto que la historiografía romana ha recibido una gran influencia de la tragedia griega, tiene mucho de dramatización de los hechos, aparte de que durante el Renacimiento suple al poema épico.

En la epístola «al spectable senyor Don Galçeran de Cardona» que sirvió de prólogo a la reedición que Martí Ivarra hizo en 1534 de las *Històries e conquestes dels reis d'Aragó e comtes de Barcelona* de Pere Tomic, editadas per primera vez en 1495 en Barcelona por el alemán Rosenbach, el humanista comenzaba con la misma referencia ciceroniana que había utilizado Lorenzo Valla en sus *Historiarum Ferdinandi Regis Aragoniae libri tres*, o el Poliziano en su *Praefatio in Suetonium* o Bartolomeo Sacchi, Platina, en su *Proemium in vitas Pontificum ad Sixtum III*:

> Historia, spectable Senyor, (com diu Tulli del orador) es testimoni del temps, lum de veritat, vida de la memoria, maestra de la vida e nuncia de la antiquitat: y es sa primera condicio, que no gose dir alguna cosa de falsia; i la segona, que no gose callar alguna cosa de veritat, y que no entreuinga alguna sospita de fauor ni de dissimulat odi en lo scriure.

La condición de veracidad que a Pere Miquel Carbonell le merece la historia es totalmente coincidente con la que expresaba Ivarra: «y es sa primera condicio [de la història], que no gose dir alguna cosa de falsia; i la segona, que no gose callar alguna cosa de veritat, y que no entreuinga alguna sospita de fauor ni de dissimulat odi en lo scriure».

Antoni Llull, en su obra *De oratione libri septem*, publicada en Basilea en 1558, cuando trata de la historia en su esquema general de los géneros, nos indica cuáles son los tipos de historia que se escriben en su época, que divide así: «Annales (chronicon, diaria), Locorum descriptiones (topicon, cosmographia), Physiologicon (rerum naturalium ut animalium et plantarum et siderum), Genealogicon (rerum artificialium ut uestimentorum, uasorum, nauium), una mezcla de genealogicon y chronicon para la historia de hombres y mujeres ilustres, Historia generale que puede ser totius orbis o bien unius populi». Por su parte Joan Lluís Vives en su tratado *De ratione dicendi*, publicado en Lovaina en 1533 incluye la historia dentro de la *Descriptio* y de la *Narratio*. Entre los tipos de *Descriptio* señala: «Historia plantarum (Theophrastus), Historia animalium (Aristoteles), Historia naturae (Plinius), Germania (Tacitus), cosmógrafos y topógrafos». Por lo que se refiere a la *Narratio*, la divide en: a) pactos, alianzas, edictos, senadoconsultos, historia sagrada (veracidad palabra por palabra), b) res gestae (veracidad en el conjunto) e incluye los siguientes tipos: 1. Monograma: chronica (Eusebio), annales pontificis; 2. Relieve: Suetonio y César; 3. Color: Salustio, Livio y Tucídides; 4. Epistola aut sermo familiaris. Diferencias y similitudes entre Llull y Vives, para la cuestión tan debatida de los géneros. De todo ello vamos a encontrar en las notas que siguen.

La etimología y la arqueología serán dos técnicas muy utilizadas por los historiadores del siglo XV. Las tomaron de Italia y las asimilaron rápidamente. Los mitos fundacionales, la explicación de los orígenes se

convierten en factores clave de la nueva historia. Cada territorio busca elaborar su historia propia a través de la consolidación de los mitos.

La historiografía humanística de los siglos XV y XVI en el área lingüística catalana recibe una influencia clara del humanismo italiano, el modelo a seguir. Las obras histórico-geográficas de Jeroni Pau, *De fluminibus et montibus Hispaniarum* (acabada ya en 1475) y *Barcino*, publicadas ambas en el año 1491 en Roma y Barcelona respectivamente, son, por su carácter innovador y por su publicación prematura, fundamentales para entender la historiografía del área lingüística catalana, y me atrevería a decir que en ellas se encuentra el germen de toda la historiografía posterior. Representan un paso adelante en la historiografía que se había llevado a cabo hasta aquellos momentos, ya que Pau pretende dar a sus afirmaciones la autoridad de los autores antiguos. Pau se inspira en las obras de Flavio Biondo y Leonardo Bruni, entre otros humanistas italianos. Bien es verdad que Pau no es el primer historiador humanista. Le precedió en el tiempo Joan Margarit i Pau, cardenal y obispo de Girona, pero Margarit no vio sus obras publicadas en vida, sino que aparecieron editadas entrado ya el siglo XVI. Así pues, este recorrido a través de la historiografía humanística del área lingüística catalana lo haré por el camino de la imprenta. Los motivos son evidentes: sólo las obras publicadas habrán circulado entre eruditos y no versados en las ciencias del espíritu, sólo las obras publicadas habrán ejercido una influencia clara en la producción historiográfica posterior. Todo ello sin menoscabo de que tambien las obras manuscritas debieron recorrer algún camino entre las élites de estudiosos. De otro modo nunca hubieran podido ser publicadas, como así fue.

Aunque terminadas en 1448, hasta el año 1495 no se publicaron las *Històries e conquestes dels excelentíssims e cathòlics reys de Aragó e de lurs antecessors los comtes de Barcelona* de Pere Tomic. Vieron la luz en Barcelona en la imprenta de Joan Rosembach. Fueron consideradas totalmente medievalizantes por Jeroni Pau y, en consecuencia, por Pere Miquel Carbonell, quien decidió escribir su propia crónica para rebatir las ideas de Tomic. La causa era que Tomic aceptaba con los ojos cerrados las teorías sobre los orígenes que se habían extendido a partir de la obra del Toledano. Efectivamente, sobre Tomic había ejercido una gran influencia la historia *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada, el

Toledano (1170-1247), escrita alrededor de 1243 y traducida al catalán entre 1267 y 1268 por Pere de Ribera de Perpinyà. Jiménez de Rada unía las dos grandes tradiciones míticas fundacionales, la bíblica y la clásica, tal como hará dos siglos después Annio de Viterbo. Todas las teorías sobre los orígenes del Toledano fueron desestimadas por Jeroni Pau, pero también por Joan Margarit y Pere Miquel Carbonell.

El cardenal Joan Margarit redactó y corrigió su magna obra histórica *Paralipomenon Hispaniae* hasta su muerte el año 1484, pero no vio la luz hasta mediados del siglo XVI. Para Margarit, el Toledano es una autoridad solamente *tolerabilis*, tal como le califica en la introducción de su obra. Peor le consideraba Pere Miquel Carbonell en sus *Cròniques d'Espanya*, que habían sido escritas entre 1495 y 1513, con la colaboración de Jeroni Pau, para rebatir las tesis defendidas por Tomic en su obra publicada como ya he dicho, el mismo año de 1495. Prosigo ahora el recorrido cronológico de la historiografía impresa. Y debemos trasladarnos a Italia.

En 1498 se publica en Roma una obra de capital importancia para la historiografía posterior. Me refiero a los *Commentaria super opera auctorum diuersorum de antiquitatibus loquentium* del dominico Annio de Viterbo, protegido de Alejandro VI. Una parte de estos comentarios están dedicados a Hispania, *De primis temporibus et quatuor ac uiginti regibus primis Hispaniae et eius antiquitate*. Todo lo que habían avanzado Jeroni Pau, Joan Margarit o Pere Miquel Carbonell en su crítica a las leyendas míticas de formación de los orígenes se vio interrumpido con la aparición de la obra de Annio, pseudónimo de Giovanni Nanni, fraile dominico originario de la ciudad de Viterbo. En su obra, Annio reproducía informaciones sobre los orígenes míticos de Hispania, supuestamente y falsamente atribuidos a Beroso, sacerdote caldeo que habría escrito en griego en el siglo III antes de Cristo, cuyas obras Annio aseguraba haber descubierto. Annio fue en realidad un gran falsificador, movido probablemente por intereses políticos, quizá del mismo Alejandro VI, con la intención de complacer y merecer la amistad de los Reyes Católicos, a quienes había dedicado la edición romana, en unos momentos en que los panegíricos a la monarquía hispánica estaban en boga en la Ciudad Eterna y pretendían servir para aproximar posiciones entre el papado y la monarquía hispánica.

El mismo año de la publicación de los comentarios de Annio, según algunos estudiosos, o el año 1503 según otros, aparece en Salamanca la edición de la obra de Antonio de Nebrija, *In cosmographiae libros introductorium*. A imagen y semejanza de la *Barcino* de Pau, aparece en València en 1505 la obra de Alonso de Proaza, *Oratio luculenta de laudibus Valentiae*, ya bajo la influencia de las teorías fundacionales de Annio. En Zaragoza en el año 1509, aparecen publicados los textos históricos *De primis Aragoniae regibus et eorum rerum gestarum*, del humanista italiano (afincado en la Península Ibérica) Lucio Marineo Sículo, también influido por la obra de Annio, e influyente en la historiografía del área lingüística catalana. Como Antonio de Nebrija, quien publicó este mismo año sus *Rerum a Ferdinando et Elisabe Hispaniarum felicissimis Regibus gestarum decades duae*. En la *Exhortatio* de esta obra, incluye un resumen de la historia primitiva de España, donde aparecen los 24 reyes del de Viterbo. Nebrija publicó en Burgos en el 1512, unos *Opuscula* de Annio de Viterbo.

Habrá que esperar hasta 1530 para retomar la producción de textos historiográficos. Alrededor de este año, Francesc Tarafa acaba su *Cronica de cavallers cathalans*, que no podrá ver editada en vida, pero sí reproducida en diversas copias manuscritas. La publicación en Alcalá, en 1533, de la obra de Marineo, *De rebus Hispaniae memorabilibus* marcará un nuevo hito en la historiografía. En el año 1534 el humanista Martí Ivarra reedita en Barcelona las *Històries* de Tomic. El motivo de que todo un humanista como Ivarra vuelva a publicar una obra medievalizante como la de Tomic, tan denostada por los primeros humanistas, debemos buscarlo posiblemente en la inexistencia de una historia de Catalunya. Habrán de pasar unos años hasta que se den cuenta de que bajo el epígrafe Espanya se escondía una historia de Catalunya en las *Cròniques* de Carbonell. En València, Pere Antoni Beuter publica en 1538 la *Primera part de la història de València*, influenciado también por Annio. Al año siguiente –1539 – se publica en Alcalá *De las grandezas y cosas memorables de Spanya*, traducción castellana de la obra de Marineo, también siguiendo las tesis de Annio.

El interés por la historiografía producida durante el siglo anterior se ve confirmado con la publicación en Granada, en el año 1545, por parte de Sancho de Nebrija, de la obra de Joan Margarit *Paralipomenon His-*

paniae, que había sido redactada y corregida por el propio Margarit, como ya he dicho, hasta su muerte en 1484. En 1547 se publican en Barcelona las *Cròniques d'Espanya* de Pere Miquel Carbonell, finalizadas más de treinta años antes para rebatir las tesis de Tomic. Así es que bien tardíamente, hacia la mitad del siglo XVI se dieron cuenta de que había que dar a conocer, y por consiguiente imprimir, unas obras históricas que todavía no habían sido superadas, a pesar de que habían sido escritas casi medio siglo antes.

En 1546 aparece en València la versión castellana de Pere Antoni Beuter, *Corónica general de España y especialmente del Reyno de Aragón, Cathaluña y Valencia*. Siguen, pues, vigentes las falacias de Annio. Con todo, la historiografía del siglo XVI se mantiene anclada en la producción cuatrocentista por lo que se refiere a los contenidos, pero da un paso hacia delante en la cuestión de la lengua. Es suficientemente significativo que se editen obras escritas durante el siglo anterior, y es suficientemente significativo que la mayor parte de la producción historiográfica del quinientos se escriba en catalán o en castellano, e incluso que algunas de las pocas obras latinas se traduzcan al castellano. Pero lo más significativo es, sin duda alguna, la gran influencia que va a ejercer Annio sobre la mayoría de estos autores. Francesc Tarafa cayó de lleno en las falacias de Annio, pero no fue el único. Muchos de sus contemporáneos utilizaron intensamente los textos de Annio. En el año 1552 Tarafa finaliza su *De Hispaniae situ, prouinciis, populis, regionibus, oppidis, fluminibus, dictionarium*, conocido también con el título de *Dictionarium Geographiae Vniuersalis Hispaniae*, que no va a ver editado. Calvet d'Estrella escribe en castellano *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, que se publica en Amberes en 1552. En el año siguiente, 1553, se publicará también en Amberes la obra de Tarafa, *De origine ac rebus gestis Hispaniae*. La reutilización de Annio es evidente en ambas obras de Tarafa. Probablemente este mismo año Tarafa habría terminado su *Crònica de Catalunya*, que no se publicó. Dos años más tarde Cristòfor Calvet d'Estrella publicaba de nuevo en Amberes su historia del Nuevo Mundo, *De rebus Indicis*. Además de que Calvet y Tarafa publicaron en la misma ciudad, se intercambiaron poemas preliminares para sus obras.

Cristòfor Despuig terminó los *Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa* hacia 1557 y no los va a ver publicados. En 1561 el gerundense

Antic Roca editará en Barcelona un *Onomasticon propiorum nominum*. La obra de Tarafa *De origine ac rebus gestis Hispaniae* será traducida al castellano por Alonso de Santacruz y publicada bajo el título de *Crónica de España* en Barcelona en el año 1562, el mismo año en que Jerónimo Zurita edita sus *Anales de la Corona de Aragón* en Zaragoza. Se va imponiendo, pues, el uso de las lenguas romances para la elaboración de textos historiográficos.

En el año 1563 Rafael Martí de Viciana publica en València parte de su *Crònica de València*, que será completada con nuevos libros en una edición de Barcelona de 1566. Lluís Ponç d'Icard es autor del *Libro de las grandezas de Tarragona*, publicado en Lleida en 1573, versión castellana de un texto que el autor había acabado en 1564. Se atribuye a Tarafa una *Succinta rerum a Philippo II […] gestarum descriptio*, publicada en Colonia en el año 1577. Continúa, sin embargo, la elaboración de textos históricos en vulgar con la obra de Pere Joan Comes, *Llibre de algunes coses assenyalades*, de 1583, o la de Antoni Viladamor, *Història General de Catalunya*, de 1585, o la de Francesc Comte, *Il·lustracions dels comtats de Rosselló, Cerdanya i Conflent*, de 1586, todas sin publicar en vida de sus autores.

Solamente volveremos a encontrar el latín como medio de expresión en la obra histórica de Francesc Calça, quien escribirá la última crónica latina del quinientos, *De Catalonia liber primus*, publicada en Barcelona en 1588. Calça es consciente de la inexistencia de una gran historia de Catalunya en latín y emprende su ambicioso proyecto, que quedará truncado después de la primera entrega. A partir de este momento la totalidad de los historiadores utilizarán las lenguas vulgares para la composición de sus historias, muchas de las cuales jamás serán impresas. Sí se publicaría al año siguiente la obra de Dionís Jeroni Jorba, *Descripción de las excellencias de la muy insigne ciudad de Barcelona*. Pero ni Joan Binimelis vería en letras de molde su *Història general del Regne de Mallorca*, escrita entre 1593 y 1601, ni tampoco Pere Gil su *Libre primer de la història catalana en lo qual se tracta de història o descripció natural*, acabado en 1600. El *Sermó vulgarment anomenat del sereníssim senyor don Jacme Segon*, de Onofre Manescal, terminado en 1597, se publicó en Barcelona en 1602 en la imprenta de Sebastià de Cormellas, que publicaría el año siguiente la *Historia de los victoriosíssi-*

mos antiguos condes de Barcelona de Francesc Diago. En 1605, Diago daba a conocer su *Descripción de Cataluña*, y en 1613 publicaba en Barcelona los *Anales del Reyno de Valencia*. Los historiadores del siglo XVII, a pesar de reunir prácticamente las mismas características que los que acabamos de inventariar, ya no utilizan el latín para expresarse, por lo que quedan fuera de esta apostilla.

En 1579, Robert Beale publicó en Franckfurt su obra *Rerum Hispanicarum Scriptores aliquot*, en la que aparecen algunos de los escritores latinos mencionados. Finalmente, entre 1603 y 1605, Andreas Schottus editó también en Franckfurt su *Hispaniae illustratae*, que se convertirá en el canon de historiografía latina. En la Alemania del siglo XVII interesaba la descripción histórico-geográfica de Hispania hasta tal punto que Schottus decidió reunir una serie de tratados latinos medievales y humanísticos que contienen la descripción y la historia de España. Las obras y los autores elegidos acabarán siendo considerados canónicos y obtendrán una enorme difusión europea. Schottus se propuso recoger aquellos textos que tratan de historia hispánica bien sea para conservar su memoria, bien sea para corregir errores de ediciones anteriores. Así, autores como Alfonso García de Santa María, Rodrigo Jiménez de Rada, Joan Margarit, Rodrigo Sánchez de Arévalo, Jeroni Pau, Lorenzo Valla, Antonio de Nebrija, Lucio Marineo Sículo, Francesc Tarafa o Juan Vaseo, entre otros, son reeditados por Schottus, quien siguió los pasos de Robert Beale. Los volúmenes de la *Hispaniae illustratae* difundieron la historiografía humanística y siguen siendo todavía hoy una obra de referencia inexcusable.

Claudia Villa

LIBRI E LETTORI IN VALDELSA E IN VALDARNO*

Tra fine Otto e primo Novecento, in accordo con le istanze della scuola storica, si intensificò l'interesse per maestri e letterati poco noti, attivi fra Valdarno e Valdelsa, nell'età di Coluccio Salutati: mentre l'edizione dell'*Epistolario* prodotta da Francesco Novati rendeva inevitabili le vaste inchieste negli archivi toscani, necessarie per costruire le biografie dei corrispondenti minori e minimi del cancelliere.

Nel 1893 si iniziò la pubblicazione della «Miscellanea Storica della Valdelsa», periodico semestrale prodotto dalla omonima Società Storica, che contava fra i suoi soci onorari Isidoro del Lungo e i «prof. comm. senat.» Giosuè Carducci e Pasquale Villari; quindi, secondo i programmi stabiliti dallo Statuto Sociale, furono ricomposte, in gran parte usando documenti di archivio, le biografie di maestri sangimignanesi, furono allestite liste di insegnanti, verificate e integrate le notizie fornite, secondo il costume della vecchia erudizione locale, da studiosi come il Coppi che, nel 1695, aveva ancora potuto lavorare con il sussidio della sua privata biblioteca.[1]

Le ricerche promossero allora lo studio dei manoscritti conservati nella biblioteca comunale di San Gimignano, solo recentemente provvista di catalogo e pesantemente depauperata: perché non sembra più esservi traccia di codici come il Persio e il Giovanni del Virgilio che, secondo il bibliotecario Nomi Pesciolini: «il chiarissimo

* Stampando questo contributo, preparato a suo tempo per un incontro su Paolo Cortesi desidero soprattutto ricordare gli inizi, a San Gimignano, del lungo impegno che ha segnato una attiva stagione del festeggiato.

[1] Per le origini della Società della Valdelsa è utile il fascicolo dedicato al Bacci: *Orazio Bacci. Un letterato valdelsano. Convegno di studio, Firenze-Castelfiorentino 6-7 novembre 1987*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 95 (1989).

dantista Filippo Enrico Wicksteed studiò di persona nel maggio del '900».[2]

Perciò bisogna ancora ricorrere a questi vecchi contributi per ricomporre le vicende pubbliche di maestri che, con i loro libri, attraversarono Valdelsa e Valdarno inferiore; e non ho nuovi documenti d'archivio che, informandoci sulle consistenze patrimoniali o sulle cariche pubbliche, arricchiscano le biografie di Antonio da San Gimignano, di Mattia Lupi o del pisano Francesco di Bartolo da Buti. Piuttosto, le indagini nelle biblioteche e il recupero dei manoscritti usati nelle loro scuole, possono aggiungere qualche informazione sui modelli di gusto che questi maestri condivisero e imposero ai loro allievi; quindi, valutando le loro curiosità di lettori, arriviamo a riconoscere tendenze e predilezioni di una piccola società letteraria in cui i vecchi attrezzi scolastici – dal *Doctrinale* di Alessandro di Villadei agli anonimi commenti allestiti nel secolo XII – sono integrati da più raffinati sussidi, secondo mode o interessi imposti da una modernità che, in quell'area, sembra essere stata guidata soprattutto dal fiorentino Salutati.

Accompagnando i maestri sangimignanesi fino alle loro condotte di Prato o di Pistoia possiamo limitare l'inchiesta al ventennio che comprende l'ultimo decennio del Trecento e il primo del Quattrocento: il periodo in cui Paolo Cortesi collocherà l'inizio del rinnovamento, in coincidenza con il primo insegnamento del greco e l'arrivo di Crisolora a Firenze, secondo una partizione che corrisponde al tempo di formazione della giovane generazione di Bruni, di Sozomeno e di Poggio Bracciolini; e che per noi è in relazione con lo straordinario fenomeno di riuso segnato dal recupero della vecchia scrittura carolina nella sua variante romanico-toscana.

Proprio nell'indagine sull'impiego della nuova scrittura sperimentata da Poggio, incontriamo personaggi quali Sozomeno da Pistoia, Antonio Corbinelli e Bartolomeo Nerocci da San Gimignano: che furono collaboratori o addirittura allievi dei maestri ora ricordati e anche

[2] Racconta le vicende di queste prime segnalazioni U. Nomi Pesciolini, *Di un codice sangimignanese ignoto delle Satire di Aulo Persio e di un Commento latino ad esse di Francesco da Buti*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 13 (1905), pp. 89-91.

figurano come copisti nelle liste aggiunte da Albinia de la Mare ad integrazioni delle prime indagini di Berthold Ullmann.[3]

Fissare il programma delle letture scolastiche, recuperando codici e libri di quegli anni, permette di riconoscere più precisamente il clima in cui gli umanisti maturarono preferenze e ostilità, imponendo la loro interpretazione del passato. Devo però aggiungere che i reperti non sono esaustivi e che il campionario qui esibito è piuttosto esiguo: perché affidato, per alcune tradizioni di autori, più al caso di un ritrovamento, piuttosto che ad una indagine sistematica. Le ipotesi e le conferme diventano infatti possibili quando sono noti tutti i documenti, cioè quando nell'esplorazione di una tradizione si è compiuto tutto il percorso del bacino orografico, risalendo fino alla fonte: in tal caso, circoscritte esattamente le aree, si possono cogliere, nella durata di una lettura scolastica, anche le incrinature che muovono il sistema, evidenziando come ogni generazione, pur assestata sul passato, ci appaia in equilibrio precario verso il futuro.

Raduno quindi molte sparse notiziole, provenienti dalla regione del Valdarno, per contribuire ad una immagine più generale delle consorterie culturali, nell'ultimo decennio di attività del cancelliere fiorentino Salutati.[4]

Potremmo subito osservare che l'importante presenza nei programmi scolastici di autori quali Terenzio e Seneca tragico non è un elemento discriminante ma accomuna l'insegnamento toscano ad altre scuole umanistiche, poiché è una presenza costante, non solo generazionale, per circa cento anni, dalla metà del Trecento. I due autori, cardini dell'educazione e perfino maestri di morale, nel giudizio di Gasparino Barzizza e di Enea Silvio Piccolomini,[5] ricevettero

[3] A.C. de la Mare, *Humanistic script: the first ten years*, in *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, ed. F. Krafft – D. Wüttke, Boppard am Rhein, H. Boldt, 1977, pp. 89-110.

[4] Per Salutati segnalo i contributi dell'ultima stagione di centenario: *Coluccio Salutati e Firenze. Ideologia e formazione dello Stato. Catalogo della mostra Firenze, Archivio di Stato, 9 dicembre 2008-14 marzo 2009,* a cura di R. Cardini – P. Viti, Firenze, Pagliai Polistampa, 2008.

[5] Per l'insegnamento di Piccolomini a Vienna e la sua influenza sui primi lettori tedeschi C. Villa, "*Immo alter ego". Enea Silvio Piccolomini e Michele di Pfullendorf,*

attenzioni particolari, intorno agli anni '70 del Trecento, nel *curriculum* di letture proposto a Bologna dal maestro di Salutati, Pietro da Moglio: che per entrambi preparò 'edizioni' scolastiche ampiamente commentate.[6]

Incontriamo subito un maestro lettore di Terenzio e di Seneca, percorrendo la biografia di Antonio di ser Salvi Vannini da San Gimignano. Antonio insegnò nella sua città di origine, a Volterra e a Pistoia; e lo pianse Mattia Lupi, che certo dovette conoscerlo fra Prato e Pistoia, ricordandone l'insegnamento della grammatica e le letture dei classici, secondo il modello comunemente adottato:

> Annis undenis redocens penetralia prime
> Gramatice et picte reserans tegumenta poesis.[7]

Allo stato attuale, l'attività di questo insegnante di più illustri allievi è segnata dalle letture di Terenzio, di Seneca tragico e, naturalmente, dell'elementare manuale con i *Disticha Catonis* e Prudenzio, usato dal

in *Enea Silvio Piccolomini: uomo di lettere e mediatore di culture. Gelehrterund Vermittler der Kulturen. Atti del convegno internazionale di studi, Basel, 21-22 April 2005*, a cura di M. A. Terzoli, Basel, Schwabe, 2006, pp. 239-52.

[6] Pietro da Moglio è un personaggio recuperato da G. Billanovich, *Terenzio, Ildemaro, Petrarca*, «Italia medioevale e umanistica», 22 (1979), pp. 367-95; per l'uso di Terenzio osserveremo che la sua 'lectura' fu costruita sommando diversi materiali più antichi: C. Villa, *La "lectura Terentii"*, I, Padova, Antenore, 1984, pp. 218-27. Sulla circolazione di Seneca tragico nel Trecento anche Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in *Seneca. Una vicenda testuale*, Mostra di manoscritti e di edizioni, Firenze, Biblioteca Medicea.Laurenziana, 2 aprile-2 luglio 2004, a cura di T. De Robertis – G. Resta, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 59-63.

[7] Cito questi versi dal manoscritto di Firenze, Biblioteca Riccardiana, 906, f. 30v, che appartenne a Giorgio Antonio Vespucci; descritto in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, a cura di M. Feo, Firenze, Le Lettere, 1991, n° 34. La biografia di Antonio e la relativa discussione su una data di nascita non facile da precisarsi in G. Alessio, *Hec Franciscus de Buiti*, «Italia medioevale e umanistica», 24 (1981), pp. 69-77; notizie anche in J. Vichi Imberciadori, *L'istruzione a San Gimignano dal sec. XIII al sec. XX*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 86 (1980), p. 63; fu sepolto a Monteoliveto, a circa 1 km. da San Gimignano: L. Chellini, *La tomba di maestro Antonio di ser Salvi Vannini*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 32 (1924), pp. 133-35.

suo allievo Sozomeno (che in quegli anni si chiamava ancora semplicemente Zomino). Il maestro fu collegato ai cultori toscani di Francesco Petrarca se due suoi carmi sono raccolti in una miscellanea attualmente conservata a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 90 inf. 13, per la quale è già stata sottolineata «la presenza di un universo umano e culturale che riconduce agli amici, discepoli e ammiratori toscani del poeta»; mentre ebbe rapporti con Zenone da Pistoia –autore della *Pietosa fonte* in morte del Petrarca – e poté riferirne un sonetto al compilatore di una raccolta, completata dopo la morte di Zenone (c. 1400).[8]

Gli esercizi di lettura di Antonio da San Gimignano sul testo di Terenzio possono essere compiutamente descritti perché, almeno nelle grandi linee, sono noti i bacini collettori che permettono di definire gli scambi complessi che collegano le letture trecentesche delle commedie a commenti dove, fin dal secolo XII, erano stati trascinati relitti delle più antiche letture preparate nelle scuole carolingie e ottoniane.

Il Terenzio ora Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, A 4, usato da Sozomeno nel primo decennio del Quattrocento e rivisto verso il 1412, reca infatti le tracce della lettura del suo maestro Antonio e di Francesco da Buti. Poiché la vicenda è già stata estesamente narrata, dirò in sintesi che Antonio usò, per la sua *Vita* di Terenzio, un affine del Laurenziano San Marco 244 (sec. XII), con la pregevole e antichissima *Vita Ambrosiana*; e conobbe un codice che conteneva il «commento recentior», preparato nel sec. XII e diffuso fino al sec. XV, quando ingannò a tal punto gli umanisti da essere attribuito a Servio nel Vaticano Urb. Lat. 362 (sec. XV). Dovremo perciò chiederci quanto siano in rapporto con l'insegnamento di Antonio le redazioni del «recentior» ancor oggi conservate nei manoscritti San Gimignano, Biblioteca Comunale, 40 e Vaticano Barb. Lat. 47.

Il manoscritto di San Gimignano, *inc*. «Auctor iste», terminato a Prato nel 1407 («expliciunt reportata a magistri Johanne de Erfordia

[8] Per il manoscritto laurenziano e il gruppo dei petrarchisti toscani è utile la descrizione fornita in *Codici latini del Petrarca*, n° 237; il sonetto di Zenone è stato pubblicato da L. Gentile, *Rime inedite d'Iacopo da Montepulciano e d'altri a lui*, «Giornale storico della letteratura italiana», 3 (1884), p. 224.

completa anno domini MCCCCVII […] Prati»),[9] contiene anche il commento alle *Bucoliche* petrarchesche di Benvenuto da Imola, l'epistola *Posteritati* e una glossa al *De disciplina scholarium* dello Pseudo-Boezio; e sarà da ricollegare all'attività di Mattia Lupi, la cui mano sembra riconoscibile ai ff. 1r-2ra. Il manoscritto vaticano, Barb. Lat. 47, *inc*. «Legitur», ha una presenza legata a Prato nella nota di possesso di Giovanni di Landino Landi da Prato (sec. XIV ex.). Finalmente sarà da notare che un antico manoscritto di Terenzio, il Laurenziano San Marco 244 (sec. XII), continuò a circolare nella regione se, verso la fine del secolo XV, entrò nella biblioteca di Carlo Vecchiano, attivo in quel tempo in Valdarno.[10]

La traccia di una lettura di Seneca, lasciata da Antonio da San Gimignano nel 1385, si trova nel Laurenziano 91 sup. 30. Il codice esi-

[9] Un Giovanni da Erfurt sottoscrive, come copista, nel 1427, il Porfirio ora Firenze, Biblioteca Laurenziana, 71. 25, f. 72v; il codice fu, in parte, eseguito a Padova: *Inventari delle biblioteche d'Italia*, 88, a cura di G. Garosi, Firenze, Olschki, 1972, pp. 171-73. È utile ricordare che nel 1407 Mattia Lupi passò da Prato a San Gimignano: G. Traversari, *Di Mattia Lupi (1380-1468) e de' suoi "Annales Geminianenses"*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 11 (1903), p. 167. Il commento allo Pseudo Boezio, conservato nel manoscritto di San Gimignano, si trova, anonimo, in un codice di Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Lat. 4987, ff. 141r-193v (a. 1359), segnalato in Pseudo-Boece, *De disciplina scolarium*, ed. O. Weeijers, Leiden-Kőln, Brill, 1976, p. 20.

[10] Per i commenti a Terenzio: Villa, *La "lectura Terenti"*, pp. 121, 232-36. Il pisano Carlo di Antonio da Vecchiano, ambasciatore della sua città fra il 1500 e il 1514, ebbe cattedra di filosofia nella locale Accademia (A. Fabronio, *Memorie istoriche di più uomini illustri Pisani*, IV, Pisa, R. Prosperi, 1792, pp. 303 e 333, n. 3 e *Historiae Academiae Pisanae*, I, Pisis, excudebat Cajetanus Mugnainius in aedibus auctoris, 1791, p. 360). Compare come possessore di codici toscani poiché ebbe il Terenzio Laurenziano S. Marco 244 (sec. XII), il Prisciano Riccardiano 605 (M. Passalacqua, *I codici di Prisciano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978, n° 204) e il Seneca Laurenziano 31. 1 (sec. XIV) (A.P. McGregor, *The manuscripts of Seneca's Tragedies: a Handlist*, in *Aufstieg und Niedergang der romischen Welt*, hrsg. H. Temporini – W. Haase, II 2, Berlin-New York, Gruyter, 1985, p. 1153); peraltro, già nel 1475, la biblioteca di Antonio di Lupardo da Vecchiano è citata negli inventari del Magistrato de' Pupilli dell'Archivio di Stato di Firenze: V. Branca, *Un quarto elenco di codici*, «Studi sul Boccaccio», 9 (1975-76), p. 4 e C. Bec, *Sur la lecture de Boccace à Florence au Quattrocento*, «Studi sul Boccaccio», 9 (1975-76), p. 249.

bisce, come *accessus*, l'«argumentum Lutatii»,[11] che può essere considerato una parafrasi dotta – e rigorosamente depurata di ogni scoria gotica – dell'introduzione a Seneca di Nicola Treveth. Se infatti il domenicano Treveth, usato da Sozomeno nel suo codice di Pistoia, Biblioteca Forteguerriana, A 46, esordisce con la dichiarazione «Tria genera theologiae distingui a Varrone narrat Augustinus», l'«argumentum» preferisce rinviare alla pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium*, un manuale che, pur notissimo, appare particolarmente studiato nella scuola fiorentina di S. Maria in Campo.[12]

Il Seneca Laurenziano fu scritto da Giovanni di Antonio: «Deo gratias. Amen. Completus est per me Jovannem Antoni, in annis (*sic)* domini millesimo trecentesimo octogesimo quinto, die quinta decima augusti, existente die mercurii et hora vespertina, in scholis magistri Antonii ser Salvi de sancto Geminiano. Amen» (f. 171r); fu collazionato e quindi usato e postillato da molti lettori che, a f. 172v, aggiunsero anche versi di Alberto di Pepi degli Albizzi al cardinal di Pietramala sulle mutazioni di patria; numerose le note di possesso toscane: «Iste liber est mey Iohannis magistri Macthei ser Loris de Radda de Fineschis»; «Iste liber est mei Dominici Nicholai de Pollinis» (f. 171r). Il Giovanni di Antonio potrebbe essere identificato con «Iohannes filius Antonii Iacobi de Gambasso publicus imperiali auctoritate iudex ordinarius atque notarius» che trascrive, in notarile, un documento a f. 173v; lì sotto anche: «Signum mei Iohannis ser Macthei de Loris de Finescis de Radda». Non so dire se ci sia rapporto fra questi personaggi e il Matteo di Radda alla cui scuola venne copiata la grammatica di Pietro da Isolella – un testo corrente nelle scuole toscane, come ha indicato il Gehl[13] – appartenuta ad un Cipriano de Bonis e scritta, pare, da un

[11] Pubblicato da L.R. Pieper, *De Senecae Tragoediarum vulgari lectione (A) costituenda*, Breslau 1893, pp. 61-64 e E. Franceschini, *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano 1983, pp. 63-67, che lo trae da Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 70 sup., sec. XIV/XV; lo presenta McGregor, *The manuscripts*, p. 1155, n° 166.

[12] I forti interessi per la *Rhetorica ad Herennium*, manifestati dalla scuola di Santa Maria in Campo sono evidenziati da G. Tanturli, *Cino Rinuccini e la scuola di Santa Maria in Campo*, «Studi medioevali», 17 (1976), p. 646.

[13] F. Gehl, *Latin readers in fourteenth-century Florence schoolkids and their books*, «Scrittura e civiltà», 13 (1989), pp. 387-440.

Johannes: «Iste liber est mey Cipriani de Bonis (?) abitantis in scholis magistri Mattey de Radda doctoris gramatice atque retorice atque loice […] Johannis manus qui scripsit ymo Lucanus».[14]

Solo recentemente ha acquistato maggiore consistenza la personalità di Onofrio di Angelo Coppi da San Gimignano, proprietario e revisore dell'Ovidio *Metamorfosi* Laurenziano 36. 16, accompagnato dalle *Allegorie* in prosa di Giovanni del Virgilio, trascritte nel margine inferiore del f. 1v. Questa aggiunta ci conferma l'onda lunga della fortuna e dell'importanza del corrispondente di Dante,[15] perché le *Allegorie* ebbero buona fortuna, furono tradotte in volgare e, in alcuni manoscritti, seguono il volgarizzamento di Ovidio preparato da Arrigo Simintendi da Prato, al quale gli editori attribuiscono anche la traduzione delle *Allegorie* di Giovanni del Virgilio.[16]

Il Laurenziano, esemplato dal copista Zenone (il nome potrebbe essere stato trascritto su rasura), dichiara nell'*explicit* il numero dei versi di Ovidio lì trascritti, secondo una abitudine di numerazione che ritroviamo nel codice di Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 8123 – dove anche le *Allegorie* sono state numerate – e nell'Ovidio di San Gimi-

[14] La grammatica è segnalata da P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, V, London-Leiden, Brill, 1990, p.462, nella sezione dedicata a Utopia.

[15] Per il codice: F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, «Giornale dantesco», 34 (1931), p. 8 e V. De Angelis, *"Magna questio preposta coram Dante et Domino Francisco Petrarca et Virgiliano"*, «Studi petrarcheschi», 1 (1984), p. 127 e G. Fioravanti, *La cultura in Valdelsa al tempo di Callimaco*, in *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400. Convegno internazionale di studi (San Gimignano, 18-20 ottobre 1985)*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1987, p. 227 e n. 19. La bibliografia si completa con J.B. Allen, *The Ethical Poetic of the later Middle Ages*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, p. 53 n. 14.

[16] C. Marchesi, *Le allegorie ovidiane di Giovanni del Virgilio*, «Studi romanzi», 6 (1909), pp. 85-118; C. Basi – C. Guasti, *I primi V libri delle Metamorfosi di Ovidio volgarizzati da Ser Arrigo Semintendi da Prato*, Prato, R. Guasti, 1846, p. XVII e il saggio di F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Zanichelli, 1884, pp. 731-32; una breve notizia sul Simintendi in A. Buck – M. Pfister, *Studien zu den "Volgarizzamenti" römischer Autoren in italienischen Literatur des 13 und 14 Jahrhunderts*, München, Fink, 1978, p. 73; peraltro è ancora necessario citare: C. Marchesi, *Volgarizzamenti ovidiani nel secolo decimoquarto*, «Atene e Roma», 11 (1908), pp. 275-85. I volgarizzamenti anonimi delle *Allegorie* sono elencati in B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Boppard am Rhein, Boldt, 1981, p. 281.

gnano, oggi disperso. Una rapida analisi delle glosse laurenziane sembra confermare la situazione comune a questi commenti ai classici usati nel tardo Trecento, ormai loculenti collettori di materiali antichi.

A f. 1r la distinzione: «Hic auctor proponit (v. 1), invocat (v. 2), narrat (v. 5)» ha origine remota ed è già attestata nei commenti usati da Arnolfo di Orléans;[17] mentre la prima glossa: «*Formas*] idest corpora mutata […]» si presenta nella redazione testimoniata dal manoscritto München, Clm 14482, f. 27v (sec. XII). Onofrio lettore si presenta due volte, informandoci sulla sua lunga attività quando, a f. 202v, in margine, dichiara: «Et sic liber explicit glossari atque corrigi a me domino Honofrio Angeli de Sancto Geminiano, ibidem die 21 septembris anno domini millesimo trecentesimo nonagesimo octavo» aggiungendo: «A me domino Honofrio Angeli de Sancto Geminiano priore Canonice Castri Veteris»; la sua revisione potrebbe aver compreso anche l'aggiunta delle rubriche poiché, a f. 204v, usando lo stesso inchiostro rosso, aggiunge: «Expliciunt capitula Ovidi Metamorfoseos». Fra i codici appartenuti ad Onofrio si trova anche una raccolta di Epistole sacre, Laurenziano 18. 18, in cui, eraso il nome di un precedente possessore, aggiunse una sua nota di possesso a f. 195vb.[18]

Un impegno maggiore gli richiese invece il Terenzio Laurenziano 52. 24, dove copiò il commento di Giacomino da Mantova alle *Commedie* (ff. 1ra-107ra),[19] in una compressa gotica assolutamente immune da tentazioni umanistiche; poi aggiunse a f. 107v «Quedam greca vocabula Terentii exposita secundum gramaticalem scientiam, hic posita et ordinata secundum litteras alphabeti», etimologie di commedia, scena e di nomi propri terenziani; e finalmente a f. 109v la vita di Terenzio che Francesco da Buti preparò, usando l'antico Laurenziano Conv. Sopp. 510, un codice del sec. XII, di probabile origine pisana.

[17] F.T. Coulson, *Hitherto unedited Medieval and Renaissance Lives of Ovid (I)*, «Mediaeval Studies», 49 (1987), p. 177 e p. 182 e Id., *New Manuscript evidence for sources of the "Accessus" of Arnoul d'Orléans to the "Metamorphoses" of Ovid*, «Manuscripta», 30 (1986), p. 105.

[18] La nota è riprodotta in Bénédictins de Bouveret, *Colophons de manuscripts occidentaux des origins au XVIe siècle*, IV, Fribourg 1976, p. 343 n° 14798.

È interessante sottolineare come in Toscana lo studio di Terenzio abbia assunto sottili valenze politiche quando Pisa, nei secoli XI e XII, si era candidata al ruolo di nuova Roma, dopo le importanti vittorie sul mare e la conquista di Tunisi, sorta sulle rovine dell'antica Cartagine. Allora la biografia di Terenzio, schiavo cartaginese affrancato dagli Scipioni, assunse un valore ideologico ben espresso dal codice Laurenziano Conv. Sopp. 510, dove fu aggiunta una ampia digressione su Didone e sulla fondazione di Cartagine. Il Buti conobbe questa tradizione biografica, che interessò anche l'ambiente fiorentino perché fu riportata nel Laurenziano Conv. Sopp. 79, un manoscritto di Antonio Corbinelli, fortemente indiziato di provenire dallo scrittoio del Salutati, poiché il fascicolo con Terenzio esibisce anche il carme di Coluccio a Bartolomeo del Regno e soprattutto gli *Epigrammata virorum illustrium*, sui quali subito ritornerò.[20]

L'impiego di due Terenzi antichi nelle scuole di Antonio da San Gimignano e di Francesco da Buti conferma come i grammatici del Trecento recuperassero manoscritti che convogliavano la grandi tradizioni di lettura elaborate nelle scuole carolingie ed ottoniane, probabilmente scese a Pisa e a Lucca lungo la via francigena; così, con la nitida carolina del sec. XII, i maestri accoglievano suggerimenti e stimoli di lettura, entro i quali si colloca l'idea, spesso ripetuta negli *accessus*, della necessità di collegare allo studio delle commedie i precetti e le regole enunciate nell'*Ars poetica* di Orazio.

Il panorama sull'attività di Onofrio Coppi si completa ricordando il manoscritto Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 101, contenente Persio, un autore 'municipale', quando si considera la sua origine: «Explicit liber Persii *de civitate Volterrana* esorti». Il manoscritto fu eseguito nel 1394 a Colle e conserva anche la *Poetria* di Goffredo di Vinosalvo e il *De consolatione philosophie* di Boezio con il commento di Nicola Tre-

[19] La nota è riprodotta in Bénédictins de Bouveret, *Colophons*, IV, p. 343 n° 14798.

[20] Per i due Terenzi toscani Laurenziano Conv. Sopp. 79 e 510: Villa, *La "lectura Terentii"*, pp. 234-35; ha riparlato di Conv. Sopp. 79: C. Griggio, *Due lettere inedite del Bruni al Salutati e a Francesco Barbaro*, «Rinascimento», n. s., 26 (1986), p. 38 n. 18.

veth, secondo la corretta identificazione: «a me explicit scrictum chomentum Boetii secundum Nicholaum Traveth de ordine predicatorum […]» (f. 49r); per la storia più recente ricordiamo come ancora nel sec. XVIII il codice si trovasse nell'antica biblioteca Coppi.[21]

Fra i maestri ingaggiati a San Gimignano dobbiamo ricordare Mattia di Nuccio Lupi (1380-1468), che vi fu impegnato nel 1407. Nella sua scuola, a Prato, fu scritto il Claudiano, *De raptu Proserpinae* ora Laurenziano 33. 8, terminato da Bartolomeo di Giovanni il 12 novembre 1403 (o 1404, secondo il computo pistoiese):

> Manus scriptoris salvetur omnibus oris. Ego Bartholomeus Iohannis scripxi hunc librum pro me, quando morabar in scolis magistri Mathie de Sancto Geminiano castro comitatus Florentie, electi ad legendum gramaticam Prati, die duodecimo menssis (*sic*) novembris millesimo quadringenteximo terbio amen, vel quarto secundum ordinem Pistoriensium.

Il manoscritto, che in origine doveva essere molto più voluminoso e contenere altri testi, fu costruito per accogliere un commento marginale; e propone alcune lunghe glosse in volgare, che potrebbero essere esattamente valutate se fossero già stati presentati censimenti delle postille in volgare italiano che si rintracciano nei codici di autori classici, secondo una consuetudine già attestata nel Duecento.

Claudiano era un autore noto: ma è interessante sottolineare come l'*explicit* recuperi una precisa notizia biografica: «Explicit Claudiani liber Fiorentini de raptu Proserpine». Il Lupi conobbe questa tradizione

[21] De Angelis, *Magna questio*, pp. 127-29; nel Boezio del codice Hamilton si trova la lunga sottoscrizione: «Explicit liber quintus et ultimus Boetii de consolatione phylosophica a me dompno Honofrio de s. Geminiano, monachus monasterii s. Michaelis de Podiobonizi, ordinis s. Benedicti sub annis domini Millesimo trecentesimo nonagesimo quarto, esistente die lune decima octava mensis madii, hora quasi meridiei, tunc in Castro Collensi moranti ibique legenti sive tradenti pro communi gramatice facultatem, et hoc ad gloriam et laudem illius qui est et sit per infinita seculorum secula benedictus. Amen»; seguono elenchi metrici di piedi possibili: H. Boese, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1966, pp. 54-55.

che riconosceva in Firenze la patria del poeta e nel codice di San Gimignano 30, f. 13v ne trascrisse l'epitaffio:

> Egipto genitus nona me Florentia cive
> Legibus agnovit, magna iam digna poetis.
> Infernos raptus cecini pugnasque deorum
> Cesareas laudes nec non Stiliconae honores.

I quattro versi sono riprodotti anche nel commento a Claudiano conservato nel manoscritto di Firenze, Biblioteca Riccardiana, 3007 (sec. XV ex., f. 232v), e introdotti con la rubrica:

> Donatum autem ipsum fuisse Florentina civitate secundum eius epitaphio accepimus:
>
> Aegypto genitus nova me Florentia civem
> Legibus accepit magnos indigna poetis.
> Inferno raptus cecini pugnasque deorum
> Cesareas laudes nec non Stiliconis honoris.[22] (22)

L'epitaffio fa parte della serie di epigrammi dettati da Coluccio Salutati per Palazzo Vecchio, finora noti dal solo codice Laurenziano, Conv. Soppr. 79; la copia più scorretta di Mattia Lupi ha le varianti: v.1 *genitum*] genitus; *nova*]nona; *civem*]cive; v. 2 *magnis iam*] magna iam; v. 4 *Stiliconis*] Stiliconae.[23]

Claudiano fu un autore scolastico, ben presente nelle miscellanee descritte recentemente dal Gehl;[24] e l'attributo «Florentinus» ritorna in

[22] L'epitaffio di Claudiano in MGH, AA, X (1892), II è stato pubblicato dal codice Riccardiano 3007, che conserva ai ff. 232-45 un commento a Claudiano, *inc*. «Inventa secuit. In hoc opere nonnulla ante expositionem previdemus», discusso da A.K. Clarke, *Catalogus translationum et commentariorum*, III, Washington, The Catholic University of America Press, 1976, p. 153; il codice Laurenziano e le sue glosse volgari sono segnalati in J.B. Hall, *Claudian, De raptu Proserpinae*, Cambridge, Cambrideg University Press, 1969, p. 8.

[23] Gli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio sono pubblicati da T. Hankey, *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 22 (1959), p. 364.

un breve *accessus*, che dipende da Goffredo di Vitry per la divisione in cause, conservato nei margini del Laurenziano 91 sup. 4 (sec. XIV ex.):

> Libri titulus est: Incipit liber Claudiani Florentini poete de raptu Proserpinae.

A quella data, la precisazione ha un suo sicuro significato di esaltazione municipale. Infatti il 24 novembre 1406 il pittore Ambrogio di Baldese fu pagato per aver dipinto le figure di Claudiano e di Coluccio Salutati, da poco scomparso, nell'Udienza dell'arte dei Giudici e dei Notai.[25] Domenico Silvestri ne fu il committente e compose i titoli per queste aggiunte nelle quali Claudiano è proposto accanto ai poeti moderni di Firenze (Dante, Petrarca e Boccaccio), come testimone della poesia:

> Claudianus adest hic noster origine civis
> Quem parit Egiptus; peperit Florentia patrem
> Rufini adversus casus, Stiliconis et odas
> Cesareasque tuosque canit Proserpina raptus.

Claudiano entra in quegli anni anche nella serie, proposta da Filippo Villani, dove sono compresi Dante, Petrarca, Zanobi da Strada, Boccaccio, Coluccio e Domenico Silvestri.[26]

[24] Gehl, *Latin Readers*, p. 136, per il poema di Claudiano copiato con *Ilias Latina*, *Elegia* e *Fabula de vulpe et cancro* di Coluccio Salutati, *Physiologus*, *Ecloga Theoduli*, *Cartula*, Prudenzio, *Argumentum Statii* "Bononiae natus", Aviano; nel codice Laurenziano l'*explicit* non esibisce l'attributo «Florentinus», aggiunto invece nel più tardo Vaticano, Ottob. Lat. 2126 (a. 1479), opera del copista di Pescia Francesco Pagni: E. Pellegrin, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, I, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1975, p. 789.

[25] M.M. Donato, *Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini: notizie e problemi*, «Studi sul Boccaccio», 17 (1988), pp. 287-342.

[26] M. Miglio, *Biografie e raccolte biografiche nel Quattrocento italiano*, «Atti della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna, classe di scienze morali. Rendiconti», 69 (1974-75), p. 61. Il manoscritto Laurenziano Ashb. 942 con il *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, appartenne al Villani e fu corretto da lui stesso e dal Salutati: B.L.Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, p. 239; per Villani anche G. Tanturli, *Il "De' viri*

Lo stesso Lupi, nei suoi *Annales Sangeminianense* ripete:

> Quem vocat additem egregium Proserpina vatem
> Hunc video pictum per te Florentia primum
> Qui pia gesta divum Theophori atque Honori
> Et varias descripsit opes animique domique.[27]

Il codice di San Gimignano 30 conserva anche una delle due copie note del commento all'*Ars poetica* di Orazio di Francesco da Buti; e fu esemplato da Mattia Lupi a Pistoia, nel 1403;[28] mentre San Gimignano 19, datato 23 aprile 1398: «scripto a me Mathia Nucci da Santo Geminiano rectore ecclesie de Lariano nec non capelle sancti Laurentii plebatus de Piccioli in comitatu Pisarum» (f. 84v), contiene il *Dottrinale* di Alessandro di Villadei, accompagnato da un commento attribuito a un «monachus cuius animae in Cristo requiescat».

Il *Dottrinale* era ancora oggetto di studio: lo possiede Sozomeno da Pistoia nell'attuale London, British Library, Harl. 6328 e Francesco da Buti produce un commento che, pur distinguendo nell'*accessus* «sex inquirenda» in aggiunta alle quattro cause esposte nel manoscritto di San Gimignano (*materialis, formalis, efficiens, finalis*), sembra rimaneggiare materiali comuni.[29]

inlustri di Firenze" e il "De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus" di Filippo Villani", «Studi medievali», s. III, 14 (1973), pp. 833-81, e *Coluccio Salutati e Firenze*, pp. 189-90. L'epigramma di Domenico Silvestri è pubblicato in D. Silvestri, *The Latin Poetry*, ed. R.C. Jensen, München, Fink, 1973, p. 174.

[27] Una tarda copia del poema fu trascritta in San Gimignano, Biblioteca Comunale, 72, f. 185v (sec. XVIII); fu invece esemplato nel sec. XV il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. II. 12; un'altra copia è segnalata in Kristeller, *Iter*, V, p. 239 a Chapel Hill, University of North Carolina Library, 8, sec. XV.

[28] Garosi, *Inventari*, p. 141.

[29] G.L. Bursill-Hall, *A Census of Medieval latin grammatical manuscripts*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1981, p. 119, n° 149.149 (per il codice di Sozomeno, sec. XIII con commento) e p. 232, n° 252.1 per il codice di San Gimignano, descritto accuratamente da Garosi, *Inventari*, p. 144. Il commento di San Gimignano – conservato anche in Oxford, Bodleian Library, Holkham Hall 38, sec. XIV/XV e corrispondente a Bursill-Hall, p. 176, n° 188.108 – potrebbe essere di origine francese se nella sezione dedicata alla barbarolessi fornisce un esempio della

Il Claudiano di San Gimignano è simile al codice di Seneca, *Tragedie*, ora London, British Library, Burney 250, con il commento di Nicola Treveth. Esemplato dal copista Bartolomeo, il manoscritto interessò B.L. Ullmann poiché a f. 223v, con l'intestazione: «Hec est epistola de Colucci de Florentia» si trova la famosa epistola III 8 indirizzata a Tancredi Vergiolesi, mescolata a materiali tratti dal *De laboribus Herculus*. Preparato a San Gimignano fra il 21 marzo e il 24 giugno 1387, il manoscritto contiene alcuni distici memoriali che si trovano anche in Milano, Biblioteca Trivulziana, 807 (a. 1386), apparentemente ascrivibili a un imitatore di Pietro da Moglio che alla lettura e al commento delle *Tragedie* aveva dedicato particolari attenzioni.[30]

Il Lupi ebbe probabilmente il Seneca, *Controversie*, San Gimignano 23, un tempo legato al commento a Persio di Francesco da Buti[31] e la

miscidanza fra il latino e il «gallicus sermo» (f. 78va). Il commento al *Dottrinale* di Francesco da Buti, *inc.* «Professor grammaticae multiplici» è conservato in due codici ora Cesena, Biblioteca Malatestiana, Plut. Sin. XXII.3 (sec. XIV) e Ravenna, Biblioteca Classense, 421 (sec. XV): Bursill-Hall, p. 55, n° 57.2 e p. 222, n° 228.8.

[30] L'*explicit* del Seneca è ricordato in Bénédictins de Bouveret, *Colophons*, I, 1681, p. 209 dove è accostato al Claudiano; citato da McGregor, *The manuscripts*, p. 1170 e da G. Billanovich, *Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano*, «Italia medioevale e umanistica», 7 (1964), pp. 296-97; ora anche in Kristeller, *Iter*, IV, 1989, p. 133. L'epistola III 8 a Tancredi Vergiolesi è pubblicata in *Epistolario di Coluccio Salutati*, ed. F. Novati, I, Roma, Tipografia del Senato, 1891, pp. 50-55, dove è da notare la citazione del *De scolastica disciplina*; e sarà da controllare il rapporto del copista con l'omonimo Bartolomeo di Francesco Ridolfi di San Gimignano che trascrive un volume dell'Archivio comunale di Pescia con una sentenza di Coluccio: *Epistolario*, IV/2 (1911), pp. 151-52. Per il codice di Milano, Biblioteca Trivulziana, 807: McGregor, *The manuscripts*, p. 1158.

[31] Questo codice era ancora presente nel 1905: Garosi, *Inventari*, p. 115; misura attualmente mm. 271 x 210 e mancano le carte 39-64 con il testo e il commento a Persio; secondo S. Caroti – S. Zamponi, *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio,* Milano, Il Polifilo, 1974, p. 53 non fu usato da Bartolomeo Fonzio nel Riccardiano 673, f. 186rv. J. Dunston, *Studies in Domizio Calderini*, «Italia medioevale e umanistica», 11 (1968), p. 82 cita la *Vita Persii* con la nota *Vita Persii ex quodam vetusto codice sumpta in biblioteca S. Gimignani* e pensa che il Persio sia il Laurenziano 37. 19, sec. XI. Per il codice del Fonzio: P. Scarcia Piacentini, *Saggio di un censimento dei manoscritti contenenti il testo di Persio*, Roma, F.lli Palombi, 1973, p. 39 n° 174; la vita ha molte integrazioni e correzioni, anche su rasura.

miscellanea San Gimignano 27, dove intervenne con scrittura corsiva a f. 27v; l'esemplare fu copiato da Duccio di Monte Bettolino nel 1408 ed è documento degli interessi grammaticali mostrati dal Lupi anche nelle note di corrispondenza con il dantista Matteo Ronto. Lupi ebbe anche il Silio Italico Laurenziano 37. 18 e il commento di Donato a Terenzio ora Laurenziano 53. 8.[32]

Prolifico produttore di versi, il Lupi fu stimato da Leonardo Dati (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1027, ff. 38v-39r): e ai poeti tributò il suo omaggio, apprezzando insieme Dante, Petrarca, Boccaccio e Coluccio Salutati nei suoi *Annales Sangeminianenses*. Trascrisse gli *Epigrammata* del cancelliere e ne frequentò la biblioteca poiché sono apografi di libri posseduti da Coluccio, l'Ovidio-Catullo Laurenziano 36. 23 e il Macrobio-Apuleio Laurenziano 51. 9, richiesti al copista Bartolomeo di Pietro Nerocci, che sottoscrisse anche codici danteschi e l'*Africa* petrarchesca.[33] Il Lupi usò inoltre manoscritti antichi e Albinia de la Mare ha riconosciuto sue note nel Laurenziano 51. 14 (sec. XI) contenente Marziano Capella, Macrobio e Boezio, *De aritmetica.*

Bartolomeo di Pietro Nerocci da San Gimignano fu poi maestro di grammatica a Prato fra il 1434 e il 1444, copiò il commento a Dante di Francesco da Buti mentre sono legati al suo insegnamento i manoscritti San Gimignano 32, 33, 34, come ha indicato il Fioravanti.[34]

[32] Gli attribuisce questi manoscritti M.C. Davies, *The Senator and the Schoolmaster: friends of Leonardo Bruni Aretino in a new letter*, «Humanistica Lovaniensia», 33 (1984), pp. 1-21; per la sua corrispondenza con Matteo Ronto e la lettera indirizzata a Giacomo, cancelliere di Prato: M. Tagliabue, *Contributo alla biografia di Matteo Ronto traduttore di Dante*, «Italia medioevale e umanistica», 26 (1983), p. 171.

[33] De la Mare, *Humanistic script*, pp. 93, 99-100; V. Fera, *Antichi editori e lettori dell'"Africa"*, Messina, Centro di Studi umanistici, 1984, p. 38 ne riferisce il giudizio, considerando la scrittura gotica cancelleresca di tipo corsivo esibita nel Laurenziano 33. 35; Bartolomeo scrive nei primi decenni del Quattrocento, usando un antigrafo sul quale si erano depositate congetture segnate dalle sigle *Ca*. e *Ja*: Fera, *Lettori e postillatori dell'"Africa" fra Tre e Quattrocento*, «Studi petrarcheschi», 4 (1987), p. 41. Bartolomeo annota anche il Laurenziano 48. 25, con orazioni di Cicerone: S. Rizzo, *Catalogo dei codici della "Pro Cluentio" ciceroniana*, Genova, Istituto di filologia classica e medievale, 1983, p. 46.

[34] Fioravanti, *La cultura*, p. 221 e *Enciclopedia Dantesca*, IV (1973), p. 41.

Nel gruppo dei copisti deve infine essere ricordato l'Antonio di Michele da San Gimignano che trascrisse le *Expositiones* a Stazio Laurenziano 38. 10, eseguite nel 1394, su modello francese.[35] Questa tenace continuità con il passato scolastico non meraviglia: perfino Nicola Treveth tacitamente copia nel suo commento a Boezio le glosse al *De consolatione* preparate, un secolo prima, da Guillaume de Conches.[36]

Insegnò invece a Pistoia Nofri di Giovanni, postillando il codice con le *Tragedie* di Seneca Laurenziano 37. 3; e adottò il più comune canone di letture scolastiche poiché a Siena, nel 1415, «in scholis magisteri Nofri», fu trascritto, con Stazio e Ovidio, *Heroides*, anche Pseudo-Boezio, *De disciplina scolarium*, un trattato di cui si era servito il Salutati nella sua epistola a Tancredi Vergiolesi.[37]

Finalmente sarà da ricordare che queste raccolte di opere, usate nelle scuole nei primi decenni del Quattrocento, saranno ancora frequentate verso la fine del secolo, come appare dalla testimonianza di Poliziano intento a cercare, nella collezione di Sozomeno, «tante buone cosette»; mentre Bartolomeo Fonzio poté ricavare una antica vita di Persio dalle collezioni librarie conservate a San Gimignano.[38]

Questa rassegna di minimi episodi legati ai libri e ai loro possessori, permette ora di sistemare le figure dei maestri e dei grammatici in un quadro più ampio, in una prospettiva che permetta di valutare i gusti, le preferenze e soprattutto le influenze esercitate sui programmi di insegnamento e sul rinnovamento degli studi. È evidente che sulla vivace società del Valdarno si allungano, da Pisa e da Firenze, le ombre ragguardevoli dei due cancellieri, Francesco da Buti e Coluccio Salutati, capaci di imporre, in uguale misura, scelte e opzioni.

[35] Fioravanti, *La cultura*, p. 221; V. De Angelis, *Petrarca, Stazio, Liegi*, «Studi petrarcheschi», 2 (1985), p. 58.

[36] T. Gregory, *Anima mundi*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 11.

[37] Sul Laurenziano 38. 8: V. De Angelis, *Benvenuto e Stazio*, in *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni. Atti del convegno internazionale. Imola, 26 e 27 maggio 1989*, a cura di P. Palmieri – C. Paolazzi, introduzione di G.C. Alessio, Ravenna, Longo, 1991, p. 155 n. 35. Per le sue letture dantesche a Prato: *Enciclopedia Dantesca*, IV, pp. 64-65. La citazione di Coluccio tratta dallo Pseudo-Boezio in *Epistolario*, I, p. 151.

[38] Villa, *La "lectura Terentii"*, p. 232 e supra n. 31.

Francesco da Buti, la cui attività di docente, consegnataci dalle note di Sozomeno, ebbe forse nella società del tempo una rilevanza probabilmente superiore alla attenzione finora accordatagli, intervenne nella tradizione di Terenzio, commentò estesamente il medioevale *Dottrinale*, le *Satire* del corregionale Persio e l'*Ars poetica* di Orazio; e diffuse le sue fatiche offrendo i commenti a questi due poeti, ora raccolti nell'Ambrosiano E 3 sup., al fiorentino Tedaldo della Casa, custode della memoria del Petrarca, ben noto allo stesso Buti, che ne conobbe una epistola ora perduta.[39]

Coluccio Salutati ebbe parte non irrilevante nei molti fatti qui esposti, intervenne ed fu citato soprattutto quando furono necessarie precisazioni biografiche su autori quali Terenzio, recuperato negli ambienti dei suoi discepoli, Seneca, argomento dell'epistola al pistoiese Tancredi Vergiolesi e Claudiano, senza dubbio poeta fiorentino; mentre più generalmente si impegnò a rafforzare il culto petrarchesco.

La società provinciale qui descritta accolse segnali e novità offerte da coetanei. Nella stessa generazione, Francesco da Buti (1324-1405) e Coluccio Salutati (1331-1406) influenzarono i grammatici Antonio (1330?-1408/10) da San Gimignano e Onofrio di Angelo Coppi (?-post 1410); la loro lezione poté quindi trasmettersi ai più giovani Sozomeno e Mattia Lupi (1380-1468), che fu amico del discepolo di Coluccio, Leonardo Bruni (1370-1444) ma anche apprezzò Francesco da Buti se devotamente ne preservò il commento a Persio (già San Gimignano, 23); e il commento all'*Ars poetica* ora San Gimignano 30.

Studiando questo commento oraziano possiamo formulare una ultima domanda, chiedendoci che cosa pensassero della poetica questi maestri lettori di poesia, quando offrivano ai loro allievi modelli antichi e più recenti esperienze (Dante, Petrarca); mentre il tema della difesa della poesia appariva di grande attualità, se nella disputa si impegnarono Coluccio Salutati e Giovanni Dominici.

L'esegesi del Buti ad Orazio si stratifica – ma non si adagia passivamente – sul commento più diffuso nell'Italia del Trecento, «Communiter a doctoribus traditur» che già aveva inglobato la dottrina precet-

[39] Alessio, *Hec Franciscus*, p. 104.

tiva e proibitiva dell'antico «Materia», forse preparato a Chartres e usato, nel sec. XII, nelle scuole della valle della Loira.[40] Il commento «Communiter», appoggiandosi ad una sentenza che ritroviamo in Alberto Magno, considera la poesia una scienza sermocinale, insieme alla grammatica e alla dialettica (attinenti all'«intellectus») e alla retorica, che come la poesia stessa, dipende dall'«affectus». Buti aggiunge che la poesia è pertinente alla morale, perché descrive i costumi, e alla filosofia naturale, in quanto è imitazione del reale: «Et est poesis scientia fingendi, que, in quantum est in mente artificis, continetur sub philosophia naturali, quia imitatur naturam, et si non per vera, saltim per verisimilia […] et sic potest dici quarta scientia contenta sub philosophia sermocinali, quia grammatica est prima».[41]

Quindi Francesco da Buti, come altri in quella generazione, avrà occasione di verificare le sue convinzioni, misurandosi con la più alta concentrazione di esperienza poetica insieme realistica ed etica, quando, accogliendo l'invito del Comune, accetterà di commentare la *Commedia* di Dante: un autore che presso i più giovani allievi, in particolare Leonardo Bruni, si appresta ad occupare stabilmente la sua nicchia di prima corona della letteratura italiana.[42]

[40] Una presentazione di questi commenti in C. Villa, *Per una tipologia del commento mediolatino: l'"Ars poetica" di Orazio*, in *Il Commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona. 2-9 ottobre 1989*, a cura di O. Besomi – C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 19-46.

[41] San Gimignano, Biblioteca Comunale, 30, f. 1ra.

[42] *Dialogus ad Petrum Paulum Histrum*, a cura di E. Garin, in *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 44-99. Con Dante, il Bruni dimostra di apprezzare anche il linguaggio pittorico di Giotto quando istituisce la corrispondenza: «Equidem si in picturam Giotti, quis faecem proiceret, pati non possem […]»: E. Franceschini, *Leonardo Bruni e il "vetus interpres" dell'Etica a Nicomaco*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, I, Firenze, Sansoni, 1955, p. 301.

Paolo Viti

ALESSANDRO PEROSA E ANGELO POLIZIANO (CON DUE INEDITI)

A Angelo Poliziano e al suo esercizio filologico Alessandro Perosa ha dedicato molti dei suoi interessi di studioso della letteratura e della filologia dell'Umanesimo. Almeno quattro settori del suo impegno intellettuale lo dimostrano con chiarezza: il catalogo della mostra dedicata al centenario della nascita di Poliziano nel 1954 e tenutasi a Firenze presso la Biblioteca Medicea Laurenziana,[1] i suoi numerosi studi rivolti nel tempo alle opere polizianee, ad aspetti della loro trasmissione manoscritta e a stampa, a questioni testuali,[2] l'edizione commentata della

[1] Cfr. *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Manoscritti, libri rari, autografi e documenti (Firenze, 23 settembre-30 novembre 1954)*, catalogo a cura di A. Perosa, Firenze, Sansoni, 1955.

[2] I saggi sono stati riuniti in A. Perosa, *Studi di filologia umanistica*, I, *Angelo Poliziano*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000. Sono raccolti i seguenti dodici studi: *Contributi e proposte per la pubblicazione delle opere latine del Poliziano*, in *Il Poliziano e il suo tempo*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 89-100, poi in Perosa, *Studi*, I, pp. 3-15; *Studi sulla tradizione delle poesie latine del Poliziano*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 539-62, poi in Id., *Studi*, I, pp. 17-45; *Politianus ludens*, «Studia Oliveriana», 2 (1954), pp. 7-13, poi in Id., *Studi*, I, pp. 47-52; *Lettere del Poliziano al British Museum,* «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, 58 (1954), pp. 398-408, poi in Id., *Studi*, I, pp. 141-54; *«Febris»: A Poetic Mith Created by Poliziano*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 9 (1946), pp. 74-95, poi, nell'originale in lingua italiana in Id., *Studi*, I, pp. 53-82; *Sugli epigrammi greci del Poliziano* la recensione a Angelo Poliziano, *Epigrammi greci*, a cura di A. Ardizzoni (Firenze, La Nuova Italia, 1951), «La Parola del Passato», 22 (1952), pp. 66-80, poi in Id., *Studi*, I, pp. 83-99; *Studi sul testo del «Pactianae coniurationis Commentarium» del Poliziano*, «Studi mediolatini e volgari», 3 (1956), pp. 71-91, poi in Id., *Studi*, I, pp. 103-23; *Libanio (o Coricio?), Poliziano e Leopardi*, [in collaborazione con S. Timpanaro jr.], «Studi italiani di filologia classica», n. s., 27-28 (1956), pp. 411-25, poi in Id., *Studi*, I, pp. 125-39; *Lettere del Poliziano al British Museum*, «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, 58 (1954), pp. 398-408, poi in Id., *Studi*, I, pp. 141-54; *Due lettere inedite del Poliziano*, «Italia

sconosciuta prova poetica *Sylva in scabiem*,[3] quella del *De pactianae coniurationis commentariolus*,[4] e ancora quella di un commento anonimo e altrettanto ignorato all'*Ambra*;[5] le iniziative rivolte alla pubblicazione dei commenti di Poliziano ad autori classici che hanno prodotto un qualificante numero di pubblicazioni in pochi anni,[6] la promozione, fra alcuni dei suoi allievi, di studi su scritti di Poliziano in parte, ma non sempre, finalizzati all'edizione delle opere.[7]

Medioevale e Umanistica», 10 (1967), pp. 345-74, poi in Id., *Studi*, I, pp. 155-84; *Codici di Galeno postillati dal Poliziano*, in *Umanesimo e Rinascimento. Studi offerti a Paul Oskar Kristeller*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 75-109, poi in Id., *Studi*, I, pp. 185-217; *Codici perugini del Poliziano*, in *L'Umanesimo umbro*, Gubbio, Centro di Studi Umbri, 1977, pp. 351-79, poi in Id. *Studi*, I, pp. 245-69; *Un codice della Badia Fiesolana con postille del Poliziano*, «Rinascimento», s. II, 21 (1981), pp. 29-51, poi in Id., *Studi*, I, pp. 219-43.

[3] Cfr. Angelo Poliziano, *Sylva in scabiem*, a cura di A. Perosa, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954.

[4] Cfr. Angelo Poliziano, *Della congiura dei Pazzi (Coniurationis commentarium)*, Padova, Antenore, 1958; ma l'edizione era già stata anticipata nel 1955: Verona, Mondadori, 1955.

[5] Cfr. A. Perosa, *Un commento sconosciuto all'«Ambra» del Poliziano*, Roma, Bulzoni, 1994.

[6] Si tratta dei seguenti commenti: Angelo Poliziano, *Commento inedito all'epistola di Saffo a Faone*, a cura di E. Lazzeri, Firenze, Sansoni, 1971; Id., *La commedia antica e l'Andria di Terenzio*, a cura di R. Lattanzi Roselli, Firenze, Sansoni, 1973; Id., *Commento inedito alle Selve di Stazio*, a cura di L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978; Id., *Commento inedito alle Satire di Persio*, a cura di L. Cesarini Martinelli – R. Ricciardi, Firenze, Olschki, 1985.

[7] Cfr. ad esempio: L. Cesarini, *La versione del Poliziano di un opuscolo di S. Atanasio*, «Rinascimento», s. II, 8 (1968), pp. 311-21; R. Ricciardi, *Angelo Poliziano, Giuniano Maio, Antonio Calcillo*, ivi, pp. 277-309; L. Cesarini Martinelli, *Le Selve di Stazio nella critica testuale del Poliziano*, «Studi italiani di filologia classica», 45 (1975), pp. 130-74; Ead., *In margine al commento di Angelo Poliziano alle «Selve» di Stazio*, «Interpres», 1 (1978), pp. 96-145 (poi, col titolo *Poliziano e Stazio: un commento umanistico* e con qualche limitata variante, in *Il Poliziano latino*, a cura di P. Viti, Galatina, Congedo, 1996, pp. 59-102); Ead., *Un ritrovamento polizianesco: il fascicolo perduto del commento alle «Selve» di Stazio*, «Rinascimento», s. II, 22 (1982), pp. 183-212; L. Cesarini Martinelli – A. Daneloni, *Manoscritti e edizioni*, in *Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento*, a cura di P. Viti, Firenze, Olschki, 1994, pp. 305-43; Ead., *Poliziano professore allo Studio fiorentino*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il*

Ma Perosa ha lavorato per tutta la vita anche ad un commento alla prima centuria dei *Miscellanea* rimasto incompiuto ed inedito: la parte da lui completata – e ferma alla metà dei cento capitoli – verrà stampata per cura della Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano che intende così rendere omaggio ad uno studioso che a Poliziano ha dimostrato una fedeltà mai venuta meno anche se in certi momenti soggetta ad interruzioni di varia natura: da problemi strettamente personali agli inizi degli anni Sessanta, a impegni di studio e di lavoro su autori diversi in altri momenti.[8] Fra le sue carte è rimasta ancora un'ampia e straordinaria testimonianza del suo impegno per Poliziano: carte le più diverse, ma soprattutto una quantità eccezionale di schede e di appunti, ma anche quaderni, in cui Perosa ha riunito notizie diversissime su fonti classiche, su manoscritti e stampe, su tutto quello che poteva essergli utile. Sono il frutto di anni di ricerche, di letture, di riflessioni su un testo quale quello dei *Miscellanea* che è la più compiuta e complessa espressione della filologia umanistica: un testo, peraltro, che Perosa aveva già fissato e disponibile, fin dal 1954, in bozze di stampa, poi non portate avanti.[9]

All'interno di questo materiale – peraltro di difficile utilizzazione per una persona diversa dal diretto raccoglitore – si distinguono due

Magnifico. Politica, economia, cultura, II, Pisa, Pacini, 1996, pp. 463-81; P. Viti, *Su alcune poesie encomiastiche del Poliziano per Lorenzo il Magnifico*, in *Il Poliziano latino*, pp. 37-58 (ristampato anche in *Poliziano nel suo tempo*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1996, pp. 55-72); Id., *Poliziano e Fonzio: motivi e forme di una polemica*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, a cura di V. Fera – M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 527-40 (poi in Id., *Forme letterarie umanistiche. Studi e ricerche*, Lecce, Conte, 1999, pp. 137-50).

[8] Per un inquadramento generale dell'operosità di Perosa rimando a: E. Garin, *Per Alessandro Perosa*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli, G. Pascucci, I, Roma, Bulzoni, pp. XXI-XXV; Accademia Nazionale dei Lincei, *Premi «Antonio Feltrinelli». Roma, 14 novembre 1997*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1997, pp. 37-47; L. Cesarini Martinelli, *L'impegno filologico di Alessandro Perosa*, in Perosa, *Studi*, I, pp. IX-XXIV; P. Viti, *Profilo di Alessandro Perosa*, ivi, pp. XXV-LVIII.

[9] Le bozze, predisposte dalla Casa editrice Sansoni di Firenze, si riferivano alla pubblicazione prevista, col commento, per il centenario del 1954 presso l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze.

brevi scritti compiuti, uno sui *Miscellanea* ed uno sulle *Stanze* che mi sembra opportuno pubblicare come saggio dell'autorevole precisione con cui Perosa si rivolge alle due opere maggiori di Poliziano: sono quasi delle schede dove la completezza e il rigore delle notizie si uniscono ad una capacità e ad un'efficacia di sintesi in base alle quali, entro rapidi spazi, vengono offerte informazioni di notevole rilevanza critica ed ecdotica.[10]

I. I *Miscellanea*

Lo scritto sui *Miscellanea* è formato da un gruppo di 19 fogli, numerati nel margine superiore destro e vergati in inchiostro verde sul verso di un gruppo di bozze (corrette con lo stesso inchiostro verde) appartenenti al catalogo della *Mostra del Poliziano*:[11] il che consente di fissare con certezza il termine *post quem* di questo scritto che ora si pubblica, e che in una nota, come vedremo, fa esplicito riferimento ad un articolo di Ernest H. Wilkins, del 1955.[12] Il titolo, sottolineato due volte, è *Testo dei Miscellanea*, e si riferisce ad un elaborato che Perosa non ha più utilizzato, rima-

[10] Sono molto grato alla Prof. Maria Luisa Premuda Perosa per aver autorizzato la pubblicazione di queste carte.

[11] La dimensione dei fogli è mm 247x170; i ff. 2, 4-5 (e 14, ma assai meno) sono ridotti, come se fosse stato prima scritto qualcosa e poi eliminato.

[12] Cfr. E.H. Wilkins, *Una copia d'omaggio dei «Miscellanea»*, «Convivium», 23 (1955), pp. 88-90: si tratta dell'incunabulo 6149 (A) della Harvard University Library; l'articolo è citato nella successiva nota 5 interna al testo. Con Wilkins Perosa fu in stretto contatto epistolare, nel corso del 1955, proprio in rapporto alla copia dei *Miscellanea* ritrovata a Harward, come dimostra un gruppo di loro lettere; Perosa, in particolare, chiede specifiche notizie sulle correzioni e sulla loro tipologia e scrittura da cui è caratterizzato l'incunabulo. Sono, in tutto, di otto lettere, quattro di Perosa (conservate in minuta dattiloscritta; ma dovette anche averne scritta una iniziale la cui minuta non si trova fra queste carte, ma che è richiamata da Wilkins nella sua prima risposta), e quattro autografe di Wilkins (tre su carta intestata con l'indirizzo al centro del margine superiore: «177 Homer Strett / Newton Centre, Mass.»; una priva di intestazione a stampa, ma con l'indirizzo riportato da Wilkins nel margine superiore destro). Questo l'intreccio delle date: Wilkins, 23 maggio 1955 – Perosa, Pisa, 21 giugno 1955; Wilkins, 25 giugno 1955 – Perosa, s. l., 17 luglio 1955 e Pisa, 9 agosto 1955 (dove si ringrazia anche per le fotografie ricevute e già in precedenza richieste); Perosa, Cagliari, 26 novembre 1955 – Wilkins, 2 dicembre 1955. Nella lettera del 21 giugno Perosa preannuncia a Wilkins l'invio, da parte dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, di una copia del catalogo della *Mostra del Poliziano*; in quelle

sto anch'esso incompleto nell'indicazione di alcune note, e che presumibilmente doveva servire, negli anni del massimo impegno nel commento ai *Miscellanea*, a far parte dell'introduzione all'edizione del testo di Poliziano, già in bozze. Ciò appare assai verosimile leggendo una lettera che Perosa inidirizza a Wilkins, da Pisa il 9 agosto 1955, dove, fra l'altro scrive: «Purtroppo temo che dovrò ancora disturbarLa sempre a proposito di quell'incunabulo [rinvenuto in precedenza da Wilkins a Harward], che è assai importante per la storia del testo dei *Miscellanea*»;[13] e in una successiva lettera del 26 novembre, specifica ancora: «Le scrivo, nuovamente, per quel famoso incunabulo dei *Miscellanea*, che ha per me una grandissima importanza, essendo un anello assai importante della ricostruzione della storia del testo».[14] Appare evidente che simili ripetute richieste[15] dovevano aggiungersi a quanto Perosa aveva iniziato a preparare, proprio con questi fogli, per un capitolo introduttivo all'edizione dei *Miscellanea*.

In queste pagine Perosa ricostruisce la prima diffusione dei *Miscellanea*, editi nel 1489 e subito conosciuti nei principali centri umanistici e da studiosi che immediatamente si preoccuparono anche della correttezza del testo, e quindi di procedere a emendamenti, in parte esplicitamente dichiarati dallo stesso Poliziano.[16] Proprio nella ricomposizione di questi interventi sta la valenza del contributo di Perosa, che raccoglie e utilizza dati non sconosciuti ma assai utili, nel loro insieme, per approfondire la fortuna iniziale dei *Miscellanea*.[17]

del 17 luglio e del 9 agosto lo informa di aver incaricato don Giuseppe De Luca di mandargli una copia dell'edizione della *Sylva in scabiem*. Sulla base delle notizie procurategli da Wilkins Perosa predispose delle tavole di collazione: anche queste scritte in inchiostro verde, come molti altri appunti relativi.

[13] Cfr. la precedente nota 12.

[14] Cfr. la precedente nota 12.

[15] Altre informazioni ancora, ad anni di distanza, avrebbe procurato a Perosa Roger Mynors, come dimostrano due sue lettere (su carta intestata «Corpus Christi College / Oxford») del 30 aprile 1966 e del 25 settembre 1967.

[16] Per un'ulteriore presentazione di questa stampa (apparsa a Firenze presso Antonio Miscomini il 19 settembre 1489) cfr. anche Perosa, *Mostra del Poliziano*, pp. 42-43.

[17] Per alcuni aspetti della fortuna dei *Miscellanea*, oggetto di studi successivi, cfr. ad esempio V. Fera, *Il dibattito umanistico sui «Miscellanea»*, in *Agnolo Poliziano*, pp. 333-64.

L'elaborato ha una forma definitiva – e per questo pare opportuno stamparlo – con le note riportate a pie' di pagina[18] e con alcune annotazioni di Perosa che manifestava così la sua intenzione di ritornare sull'argomento trattato in una fase finale; come dimostrano anche gli spazi bianchi lasciati da Perosa, ma messi in evidenza anche con una *x* a matita rossa, per indicare lo sviluppo assunto dagli indici degli *auctores* e dei capitoli dei *Miscellanea* e dal testo stesso dell'opera. Alcune parole o frasi sono state da Perosa sottolineate con biro rossa, segno evidente della sua volontà di porle in risalto: tutte queste tracce sono registrate nelle note al testo, anche se non hanno alcuna specifica conseguenza di lettura.

II. Le *Stanze*

Negli studi su Poliziano Perosa ha sempre privilegiato la produzione latina e filologica e le indagini sulla cultura classica del suo autore. Ma per un progetto editoriale promosso, fin dai primi anni Sessanta del Novecento, dalla Casa editrice Mondadori per la collana dei «Classici italiani» diretta da Dante Isella – poi non andato avanti – avrebbe dovuto realizzare un volume su tutto Poliziano, e quindi anche sulle sue opere volgari. È probabile che a questa occasione si rifaccia una scheda illustrativa di Perosa sulle *Stanze per la giostra*, rimasta manoscritta e inedita, e che ora si presenta. Ma sarebbe anche possibile che Perosa abbia predisposto tale scrittura per un'occasione che al momento non è definibile.[19]

Sta di fatto che nella breve nota l'interesse di Perosa è rivolto a spiegare l'origine delle *Stanze* e a giustificarne l'interruzione nella stesura da parte di Poliziano che non trovava congeniale alla sua ispirazione un poema epico. Da qui, da un lato, il richiamo ad alcuni versi della *Sylva in scabiem* che Perosa aveva pubblicato nel 1954 (evidente, ma certo lontano, termine *post quem*)[20] e che fornivano un chiaro ed esplicito riferimento

[18] Nell'originale le note hanno singola numerazione foglio per foglio; per ragioni di opportunità ho preferito numerarle tutte in successione. Le mie integrazioni o illustrazioni sono state poste tra parentesi quadre.

[19] In un foglietto allegato, scritto nello stesso inchiostro bleu, è riprodotto uno spoglio di "Ninfa" dal *Vocabolario* della Crusca: si tratta di carta riciclata che sul recto riporta un elenco di libri di "Storia" propagandati dalla «Libreria Commissionaria Sansoni – Via Gino Capponi 26, Firenze», usciti negli anni 1959-1960.

[20] Cfr. Poliziano, *Sylva in scabiem.*

alla composizione delle *Stanze*, appena avviata; e, dall'altro, il collegamento con la tradizione epica classica, e quella popolareggiante in volgare, che sviluppava il tema cavalleresco e che trovava immediati antefatti nella *Giostra* e nel *Morgante* di Luigi Pulci. È, quest'ultimo, un motivo da sempre tenuto presente dalla critica sulle *Stanze*,[21] a cui Perosa accenna con estrema sinteticità, aggiungendovi l'opportuno richiamo alla tradizione epica classica (da Virgilio a Silio Italico). Di sicuro – insieme con l'accenno alla Prefazione alla traduzione dei libri II e III dell'*Iliade* circa la volontà di celebrare le imprese di Lorenzo dei Medici[22] – più nuova era la citazione della *Sylva in scabiem* che non poteva sfuggire a Perosa: indipendentemente da queste sue pagine, rimaste ignorate, l'antefatto sarebbe stato ben presto individuato ed utilizzato anche da altri studiosi.[23]

Il testo è scritto su 12 fogli di quaderno a righe di mm. 205 x 115, non numerati; sono bianchi i ff. [3]r, [4]r, [5]r, [7]r, [12]v, ad esclusione dell'ultimo, forse per aggiungervi alcune note, come avviene ai ff. [5]ve [7]r. La scrittura è a inchiostro di penna stilografica bleu e si presenta come stesura definitiva, fatte salve alcune limitate correzioni mentre ai ff. [9]r-[11]v sono state operate saltuariamente alcune cancellature orizzontali con matita rossa su brevi frasi poi riscritte e modificate.[24]

[21] Cfr., ad esempio, le sintesi fornite da: B. Maier, *Angelo Poliziano*, in *I Maggiori*, Milano, Marzorati, 1967, pp. 245-305; Id., *Angelo Poliziano*, in *I classici italiani nella storia della critica*, I, *Da Dante al Marino*, opera diretta da W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1974 (VII rist.), pp. 309-37; R. Lo Cascio, *Poliziano*, Palermo, Palumbo, 1970; per aggiornamenti più recenti cfr.: D. Delcorno Branca, *Rassegna polizianesca (1967-71*), «Lettere italiane», 24 (1972), pp. 100-12; A. Bettinzoli, *Rassegna di studi sul Poliziano (1972-86)*, «Lettere italiane», 39 (1987), pp. 53-125; Id., *Rassegna di studi sul Poliziano (1987-1993)*, «Lettere italiane», 45 (1993), pp. 592-648; per un rapido aggiornamento cfr. anche F. Bausi, *Introduzione* a Angelo Poliziano, *Poesie*, a cura di F. Bausi, Torino, Utet, 2006, pp. 9-52.

[22] Cfr. Angelo Poliziano, *Prose volgari e poesie latine e greche edite e inedite*, a cura di I. Del Lungo, Firenze, Barbera, 1867, pp. 431-34, 460-62.

[23] Mi riferisco, ad esempio, a D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura* italiana, III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, direttori E. Cecchi – N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1966, p. 530. Alla *Sylva in scabiem* De Robertis avrebbe dedicato anche una specifica lettura: cfr. D. De Robertis, *Interpretazione della «Sylva in scabiem»*, «Rinascimento», s. II, 7 (1967), pp. 139-56 (poi in Id., *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 137-58).

[24] Fra parentesi quadre ho inserito miei interventi.

Appendice I

Alessandro Perosa
Testo dei *Miscellanea*

Non esistono manoscritti dei *Miscellanea*. Fa testo la prima edizione a stampa, che uscì a Firenze nel 1489 per i tipi del Miscomini, e di cui daremo ora, per comodità del lettore, una descrizione dettagliata.

Si tratta di un volume in folio (284 x 210 mm) di 92 carte segnate ab^8 c - o^6 p^4. Al f. ai r ha inizio la prefazione (ANGELI POLITIANI MISCELLANEORVM CENTV//RIAE PRIMAE AD ALURENTIUM MEDICEM // PRAEFATIO); al f. ai r l'indice degli *auctores* citati dal Poliziano (LATINI GRAM//MATICI) e ai ff. a[v] v - [vii] v quello dei titoli dei singoli capitoli dei *Miscellanea* (CAPITA PRIMAE CENTVRIAE). Il testo vero e proprio va da f. biiii v al f. p[iii] r, ove si legge il seguente *colophon*: «Impressit ex archetypo Antonius Miscominus. Familiares // quidam Politiani recognovere. politianus Ipse // nec Horthographian se ait / nec omnino// alienam pr_stare culpam. // Florentiae Anno Salutis .M.CCCC.//LXXXXIX. Decimotertio // kalendas octobris». In fine al f. p[iiii] r il REGISTRUM.

L'incunabulo fu descritto dallo Hain (= H *13221), che parla anche di due ff. (93 e 94) di *Emendationes*, e, recentemente, dallo Schalderer nel vol. VI del *Catalogue of books printed in the XVth Century now in the British Museum*, London, 1930, p. 638 (= BMC VI, 638).

Il volume, uscito dalla stamperia fiorentina del Miscomini, come si è visto, il 19 settembre 1489, ebbe una immediata larghissima diffusione. Ne fa fede la corrispondenza del Poliziano e degli umanisti suoi amici. «Nemo est qui pretio deterreatur, quo minus *Miscellanea* domi habeat, unde discat» dice Battista Guarino al Poliziano (Pol. *Ep.* I, 23), riflettendo la situazione di Ferrara. Il Guarino stesso, che si era incaricato di emendare non sole le copie già in possesso di comuni amici, ma anche quelle ancora giacenti – la lettera è del 29 dicembre 1489 – «apud mercatorem libri» (Pol. *Ep.* I, 21), aveva acquistato una copia del volume dell'amico; poi, avendone ricevuto una seconda copia in omaggio dal Poliziano stesso, la trasmetteva in dono a Niccolò Leoniceno, che a sua volta ringraziava il Poliziano con lettera in data 28 gennaio 1490 (Pol. *Ep*. II, 3).

I maggiori centri della cultura umanistica venivano raggiunti rapidamente da un numero notevole di copie. Abbiamo varie testimonianze in proposito.

A Milano verso la fine dell'anno circolava circa un centinaio di copie. Giacomo Gherardi in una lettera al Poliziano in data 31 dicembre 1489, sulla quale ritorneremo su tra breve,[1] dice di averne emendate settanta; un numero imprecisato, dice sempre il Gherardi, era stato corretto dagli scrivani della cancelleria ducale, da Girolamo Donato, dall'Antiquario e dal Merula. A Girolamo Donato e al Merula il Poliziano aveva già inviato una copia in omaggio: il primo ringraziava in data 22 ottobre (Pol. *Ep.* II, 14); al secondo la copia fu trasmessa dal Gherardi con lettera dell'8 novembre.[2] L'Antiquario se l'era acquistata da un libraio («ex bibliopolae taberna»), come risulta da una sua lettera al Poliziano in data 13 novembre (Pol. *Ep.* III, 18), dopo che aveva avuto notizia del libro dagli scrivani ducali.[3] All'ambiente della cancelleria di Ludovico il Moro ci riporta anche una lettera del Poliziano a Tristano Calco del 12 gennaio 1490, dalla quale nuovamente appare con quanto interesse il lavoro del Poliziano testé apparso fosse seguito.[4]

A Bologna leggono i *Miscellanea* – e verosimilmente ne possedevano una copia – il Beroaldo e Andrea Magnanimo, ai quali il Poliziano scrive due lettere distinte di ringraziamento (Pol. *Ep.* II, 1 e IV, 12) che portano la stessa data del 16 gennaio 1490; a Bologna, più tardi, e precisamente nel maggio (?) 1491 il Poliziano di persona consegnerà, con dedica autografa una copia del libro ad Alessandro Sarti.[5]

[1] G. Gherardi, *Dispacci e lettere*, a cura di E. Carusi, Roma, 1909, p. 391.

[2] G. Gherardi, op. cit., p. 369.

[3] Pol. *Ep.* III, 18: «Pergeus nuper ex vitae instituto ad scribarum Mediolanensium decuriam, complureis adolescentes, qui ibi versantur, remisso aliquantisper principis negotio, certatim intentos offendi ad legendum dispertitum quem in manibus habebant inter se librum. Roganti quidnam operis novi emersisset: Miscellanea – inquiunt – Politiani. Commendo ac inter eos sedeo, tum una incipio avidissime legere».

[4] Pol. *Ep*. IV, 5: «Significas mihi litteris tuis decuriam scitarum totam sic delectari Miscellaneis nostris, ut inde me quoque videlicet auctorem quanto vix credibile sit amore prosequatur».

[5] È l'incunabulo 6149 (A) della Harvard University Library e fu scoperto da Ernest H. Wilkins (*Una copia d'omaggio dei «Miscellanea»*, in «Convivium», XXIII, 1955, pp. 88-90). L'incunabulo figurava nel 1862 al n. 421 di un *Catalogue d'une jolie Collection de lettres autographes parmi les quelle beaucoup de célebrités italiennes*, Paris, 1862, p. 34. Si precisava che «la vente aura lieu […] 27 Novembre 1862 et les 2 jours suivants par le ministère de M. Baudry assisté de M. Charavay». Fu acquistato – come precisa il Wilkins – dall'inglese John Dillon; alla sua morte nel 1869 fu venduto da Sotheby all'antiquario John Waller dal quale lo ebbe Charles Summer di Boston. Alla morte del Summer (1874) passò per lascito alla Harvard University Library. Quanto

A Napoli il libro è tra le mani di Francesco Pucci, scolaro del Poliziano, che ne scrive, pieno di ammirazione, al Maestro, il 31 dicembre (Pol. *Ep.* VI, 4);[6] ne ha una copia a *** Iacopo Rufinus (?) presso il quale lo vede Cesare Carmento, che scrive tosto al Poliziano congratulandosi (Pol. *Ep.* IV, 3) ed ha da lui una lettera di ringraziamento in data 13 gennaio (Pol. *Ep*. IV, 4);[7] più tardi[8] un esemplare è portato da Varino Camerte, scolaro del Poliziano, al suo concittadino Macario Mutius che ne scrive con immaginifico linguaggio al Poliziano (Pol. *Ep.* VII, 1).

Testimonianze precise della diffusione del libro a Firenze non ne abbiamo. L'Epistolario, ovviamente, tace a questo riguardo. Ma non sarà difficile immaginare che l'opera ebbe un ampio successo e fu certo nelle biblioteche dei più ragguardevoli cittadini e degli umanisti. Tra le tante copie fiorentine una con dedica autografa ad un «Petrus Antonius» non meglio identificato si trova alla Biblioteca Nazionale Centrale.[9]

alla data maggio… ». [La ricerca è rimasta sospesa: oltre ad un tratto verticale in matita rossa Perosa ha aggiunto un ? in matita nera: un altro ? aveva posto, nel testo, dopo «maggio», che aveva sottolineato in rosso].

[6] Manca l'indicazione dell'anno, ma che sia il 1489 si è autorizzati a crederlo dal «recens ista Miscellaneorum editio» che apre la lettera.

[7] Non può trattarsi che del 1490 (1489 st. fior.), anche se le stampe diano MCCCLXXXVIII. [Le parole «stampe» e «MCCCCLXXXVIII» sono sottolineare in matita rossa da Perosa, che aggiunge anche, in matita nera, «(vedere)». Nel testo era stato sottolineato, sempre a matita rossa, il nome «Iacopo Rufinus», accanto al quale era stato aggiunto, in matita nera, un ?. Prima di «Iacopo Rufinus» Perosa aveva lasciato uno spazio bianco da completare col nome della località; al centro di questo spazio aveva aggiunto una x in matita rossa].

[8] Nelle due lettere del Muzio al Poliziano e del Poliziano al Muzio (Pol. *Ep*. VII, 1 e 2) si parla di un incontro avvenuto a Venezia, «olim», cioè, com'è probabile, durante il viaggio che il Poliziano fece nel *** del 1491 [nello spazio lasciato in bianco Perosa ha segnato una x in matita rossa; l'andata a Venezia avvenne nel mese di giugno-luglio].

[9] Ha la segnatura Inc. Magl. B. 2. 27. Proviene dalla Laurenziana ove aveva la collocazione 54. 22. Cfr. Perosa, *Catalogo*, p. 42. Bandini. [Il nome Bandini è sottolineato in matita rossa e vi è aggiunto in matita nera un ?. Nel luogo indicato della *Mostra del Poliziano* Perosa riporta il testo della dedica: «Tibi habe, mi Petre Antoni (chi sarà?), miscellanea nostra, monumentum et pignus amoris, et fortasse gratiora futura posteris, quod auctoris manu subnotantur». Sempre in questa scheda nella bibliografia è citato A.M. Bandini, *Ragionamento istorico sopra le collazioni delle fiorentine Pandette fatte da A. Poliziano*, Livorno, 1762, p. XLVII].

Alle lodi, che giungevano al Poliziano da ogni parte,[10] si mescolarono ben presto critiche assennate di amici, pettegolezzi di invidiosi, attacchi di rivali, che spesso sfociarono in interminabili polemiche, che si possono seguire dall'Epistolario del Poliziano ed hanno notevole interesse per la storia della filologia del '400.

Ma a noi qui, per ora, interessano soltanto quei dati che hanno attinenza con la storia del testo.

Dalla didascalia del colophon risulta che il testo ricavato direttamente dall'archetipo del Poliziano non fu riveduto dall'autore, ma soltanto dai suoi «familiares». Il Poliziano mandò in tipografia un suo quaderno autografo, che, stando ad alcune significative testimonianze di sue lettere successive, doveva presentare parecchie correzioni e quindi offrire qualche difficoltà ai tipografi.[11] Preoccupato delle mende che inevitabilmente s'erano insinuate nella stampa del lungo e difficile testo, il Poliziano ebbe cura di avvertire il lettore che egli non si assumeva alcuna responsabilità per la grafia e per le «alienae culpae», cioè per gli errori di stampa non corretti o corretti male. Errori di stampa e stranezze grafiche – se pur in assai esigua misura – c'erano; ma non su queste si appunto l'acribia dei colleghi, bensì su sviste, che avevano ben altra origine.

Fondamentale, a questo proposito, è la lettera del Poliziano al ferrarese Battista Guarino, che abbiamo testé ricordata (Pol. *Ep.* I, 20). Dal contesto, risulta chiaramente che il Guarino scrivendo al Pico – ma la lettera è andata perduta – aveva mosso alcuni gravi appunti di prosodia alle versioni del *De ludis saecularibus* di Zosimo e dei «Lavacri di Pallade» di Callimaco, che il Poliziano aveva composto, rispettivamente in esametri e in distici elegiaci e aveva inserito nei capitoli LVIII e LXXX dei *Miscellanea*.

[10] In una lettera a Girolamo Donato del 1° dicembre 1489: «Equidem multorum accepi litteras, ex quo *Miscellanea* pubblicavi, laudantium scilicet, ut fit, et gratulantium»; e poi in un'altra al Guarino del 9 gennaio 1490: «Amicos undique *Miscellanea* nobis aut comperant aut excitant. Undique epistolae ad nos vel de nobis excellentium virorum plenae studii, plenae laudum»; e così via. [In biro rossa, la stessa utilizzata anche per alcune sottolineature nel testo, Perosa ha aggiunto «quali lettere?»].

[11] Pol. *Ep.* VIII, 15: «Is (librarius) in exemplaribus nostris quaedam male (ut fit) aut inducta aut deleta repererat eaque tamen pro rectis ac legitimis inconsulto excudit»; e in una lettera al Merula del 1494 (Pol. *Ep.* XI, 6): «Nescis quam saepe semidocti illi qui librorum excusoribus operam navant, ita explicare se soleant, ut in quoque haesitaverint, ut aut inducta pro receptis supponant aut ipsi ex tempore ad suum commodum falsa quaepiam comminiscantur, praesertim si confuse ac perturbate scripta sint exemplaria, sicuti plerumque solent quae prima procudimus. Nam et illud usu quandoque venit, ut ne ipsi quidem scripta nostra facile relegamus […]».

Osservava il Guarino che il Poliziano al v. 12 della traduzione di Zosimo («Luce imola, nam lux superis gratissima divis»), e al v. 27 della versione di Callimaco («O puerae, sed enim rubor emicuit matutinus») aveva contato, erroneamente, come brevi la oprima sillaba di *imola* e le due prime di *matutinus*; che aveva preferito, secondo lo stesso Guarino a torto, segnare breve la prima sillaba di *liquentibus* e lunga la seconda di *orichalco*, rispettivamente ai vv. 1 e 29 della stessa versione di Callimaco; che infine, sempre nella versione dei «Lavacri di Pallade» aveva scritto, e il Guarino se ne chiedeva il perché, al v. 62 *Boeatiae* invece di *Baetiae*.

Il Poliziano si difende bene per *liquentibus* e *orichalco*. Nel primo caso cita l'autorevole testimonianza di Verg. *Aen*. 6, 724 e *georg.* 4, 442 e obietta al Guarino – che praticamente si era fatto forte di questo esempio – che *liquentia mella* è in Verg. *Aen.* 1, 432;[12] nel secondo caso, di contro al Guarino, che forse si era accorto che nei poeti da Virgilio in poi (ma sembra citasse soltanto Stat. *Theb.* 10, 666, dimenticando Verg. *Aen.* 12, 87 e Hor. *ars* 202) la seconda sillaba di *orichalco* era contata breve, si rifà al greco, che ha dittongo (ἐς ᾽ορείχαλκον), quindi sillaba lunga, ignorando gli esempi latini che pur si potevano citare da Plauto.[13]

Quanto a *Baeatiae*, il Poliziano ha ragione di rigettare la sostituzione che il Guarino gli proponeva. La forma *Baetia*, il Poliziano lo sa troppo bene, è soltanto una banalizzazione ricorrente nella tradizione manoscritta recenziore, che non ha alcuna base scientifica.[14]

Sta a vedere se il Guarino non suggerisse la sostituzione perché s'era accorto di un lapsus prosodico, in cui era incorso il Poliziano, il quale aveva contato breve la seconda sillaba di *Boeotia*. Qui il Poliziano fa le orecchie di mercante e risponde quel ch'è strettamente necessario, ma messo sulla buona strada – conscio o no il Guarino di questa deficienza – si affretterà , come vederemo, a riparare all'errore commesso.[15]

[12] Pol. *Ep.* I, 20: «Nec me fallunt autem 'liquentia mella' […] ut quantum scilicet in tempore, tantum sit in intellectu discriminis».

[13] Plaut. *Curc.* 202; *Mil.* 658; *Pseud.* 688. Ma quanto sapeva il Poliziano di prosodia e metrica plautina? [A margine, in biro rosso, Perosa ha aggiunto: «Controllare se sono lunghi!»].

[14] Pol. *Ep.*, cit.: «Cur tu Boëtia […] nullo scilicet in has vocales Graecorum transitu, quem modo vel praecepta tradiderint vel rationes permaserint vel auctoritas comprobaverit, nisi forte vulgus imperitum respicimus […] adde quod hanc vostram vocis istius scripturam, sicut e graeco primum denigravit, intemeratam servant exemplaria quaecumque adhuc incorruptae vetustatis indole censentur».

[15] Cfr. p. **00** [La nota è rimasta incompleta: evidentemente Perosa pensava di completarla più avanti].

Le giustificazioni che il Poliziano tira fuori per parare il colpo più grosso, cioè gli evidenti errori prosodici di *imola* e *matutinus*, non persuadono. Dire, come il Poliziano dice, che egli ha di proposito («de industria») costruito dei versi «promisculi quasi ventris qui medii pedem quaterna tempora superantem caperent» per rendere, anche attraverso questa novità prosodica, il calore arcaico del testo greco,[16] è una troppo evidente scappatoia; anche se – «ex unge leonem!» – le osservazioni che egli fa su alcuni caratteristiche metrico-prosodiche di Virgilio e di Omero siano, come sempre, come sempre assai acute.[17] D'altronde tanto poco egli ci crede che, d'urgenza, in questa stessa lettera al Guarino, propone gli emendamenti, e cioè in un caso «Luce feri, nam lux ecc.» e nell'altro «O puerae, emicuit rubor, haud mora, matutinus», e raccomanda vivamente al Guarino stesso di provvedere di persona o di incaricare uno «scholasticus» a emendare nel senso indicato i due passi «in omnibus quotquot istic erunt exemplaribus» compresi quelli posti in vendita. Aggiunge anche di aver dato lo stesso incarico a quanti amici aveva potuto, i quali fossero in possesso della copia dei *Miscellanea*. Gli effetti di queste sollecitazioni del Poliziano si fecero subito sentire: il Guarino, con lettera del 29 dicembre (Pol. *Ep.* I, 21) promette di eseguire l'incarico avuto dal Poliziano, «ut qui residui sunt apud mercatorem libri tui non nisi ex tua sententia exeant»; da Milano, pochi giorni dopo, e cioè il 31 dicembre scrive, come già si è visto,[18] il Gherardi, assicurando di aver già emendato di sua mano «et mandato tuo» circa 70 libri; altri ne stanno emendando gli «scribae ducales», Girolamo Donato, l'Antiquario e il Merula. Tutti poi hanno preso visione della «defensio» del Poliziano (cioè della lettera al Guarino) e se la sono copiata; il Gherardi stesso, il Donato e il Calco poi l'hanno inserita alla fine dell'incunabulo; anzi il Gherardi non soltanto la copia di questa lettera al Guarino, ma anche le copie di lettere del Poliziano al Donato e all'Antiquario colle relative risposte.[19]

[16] Pol. *Ep.*, cit.: «Verum cum mihi de graeco pene ad verbum forent antiquissima interpretanda carmina, fateor, affectavi equidem, ut in verbis obsoletam vetustatem, sic in mensura ipsa et numero gratam quandam, ut speravi, novitatem».

[17] [La nota è rimasta bianca; in biro rosso Perosa ha scritto: «Vedere trattato metrico»].

[18] Cfr. [La nota è rimasta bianca, ma il riferimento riguarda la precedente nota 1].

[19] Sono evidentemente le lettere Pol. *Ep.* II, 14-15; III, 18-19; XI, 16-17. Questa lettera del Gherardi fu pubblicata dal Carusi, op. cit., pp. 391-392 Ma è strano quanti abbagli abbia preso il dotto scrittore della Vaticana nell'interpretazione del testo, quale risulta dalle note a pie' di pagina. [In biro rosso Perosa aggiunge «Vedere!»].

Appendice II

Alessandro Perosa
Le *Stanze*

Gli evidenti difetti di composizione – e cioè la sproporzione tra la prima e la seconda parte; l'incompiutezza; la ampiezza di certi episodi (o temi) rispetto ad altri; tendenza alla divagazione; diversità di ispirazione e di tono la prima e la seconda parte; ecc. – sono stati spesso posti in rilievo. Anche dai critici letterari, che implicitamente, trascurando, perché poeticamente assai meno impegnativa, la seconda parte, hanno riconosciuto e sottolineato queste deficienze. Si vedano le prefazioni alle edizioni del Poliziano del Momigliano e del De Robertis.[1]

Ma uno studio preciso sulla struttura delle *Stanze* – tenendo presenti "programma" e "esecuzione" – non è stato, forse, mai tentato, sebbene, anche ai fini della valutazione poetica e della caratterizzazione culturale e di gusto del Poliziano, un lavoro di questo genere possa recare utili contributi. Una interessante testimonianza da cui prendere le mosse è offerta da *Sylva in scabiem*, vv. 248-261. Qui il Poliziano allude all'opera cui si è appena accinto, riassumendo il contenuto di quella che avrebbe dovuto essere la scena madre delle *Stanze*: il combattimento e la premiazione di Giuliano. Anzi fa credere che egli già ne trattasse in verso, quando aveva dovuto interrompere il canto per l'improvvisa malattia; in realtà (poiché questa parte delle *Stanze* non fu mai scritta) sembra preferibile ritenere che il Poliziano descrivendo la scena madre, intendesse soltanto indicare, in forma simbolica, l'opera cui stava attendendo.

Tuttavia, pur avendo un carattere generico, l'accenno della *Sylva* non va sottovalutato. Quando il Poliziano scriveva questi versi (forse dopo l'estate del 1475, cfr. v. 343) egli aveva appena iniziata la composizione delle *Stanze* (v. 249: aggressus credere Musis), ed aveva, ovviamente, ferma intenzione di giungere a quella che nella tradizione del "genere" era considerata la scena madre.

Il Poliziano, accingendosi a scrivere una "Giostra", doveva fare i conti con una tradizione letteraria, e con uno schema narrativo ben preciso. Nelle precedenti narrazioni poetiche di giostre, sia in volgare che in latino, conflui-

[1] [Cfr. Angelo Poliziano, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, a cura di A. Momigliano, Torino, 1921; Angelo Poliziano, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime*, a cura di G. De Robertis, Firenze, 1932].

vano due temi essenziali – il tema erotico e quello cavalleresco – cui s'aggiungeva, in molti casi, un elemento encomiastico cortigiano. Questi temi erano peculiari, sin dalle origini cavalleresco-feudali, della festa d'armi, cui le narrazioni si riferivano. L'agone cavalleresco era ispirato da una vicenda d'amore, il cavaliere dedicava alla dama la sua vittoria nelle armi, e si rendeva così degno del suo amore. Nelle giostre del Rinascimento permangono queste tradizioni; ma acquista un particolare rilievo anche l'elemento encomiastico-cortigiano. In genere, la parte preponderante è quella dedicata alla giostra vera e propria, cioè alla sfilata di giostranti (con la descrizione delle bandiere, armature, costumi, elenco dei personaggi, giudici, ecc.) e alle varie fasi della battaglia. Tipica, a tale proposito, è la *Giostra* di Luca (o Luigi) Pulci, scritta per celebrare la vittoria di Lorenzo nel 1469. Ma non mancano altri esempi più antichi e più recenti, in volgare e in latino, che ripetono, nelle sue linee essenziali, lo stesso schema compositivo.

Il Poliziano conobbe, ovviamente, la precedente produzione, e in modo particolare dovette aver presente l'opera del Pulci. Ma decise – o per lo meno si avviò – a fare cosa sostanzialmente (e formalmente) diversa. Anche se in certo qual modo pensò – come risulta dalla *Sylva* – di poter riprodurre (in forma nuova e originale) il consueto schema strutturale. Il Poliziano – se dai due libri rimasti in tronco è lecito trarne illazioni sulla fisionomia che avrebbe avuto l'insieme – pensò di ampliare l'intelaiatura tradizionale della narrazione e di dare in più libri una sorta di romanzo cavalleresco.[2] Egli non poteva rimanere insensibile al rinnovato fervore con cui si guardava alla tradizione cavalleresca. Aveva poi davanti a sé il *Morgante* del Pulci, composto tra il 1460 e il 1470. E forse pensò di emulare le fatiche dei due fratelli, contaminando in un'unica creazione poetica la *Giostra* dell'uno col romanzo cavalleresco dell'altro. La materia cavalleresca, di tradizione medievale, aveva già avuto un primo approccio colla cultura umanistica nel Boccaccio. Nella seconda metà del '400 (dopo la lunga parentesi "prosastica") questa materia è ripresa dagli umanisti, e acquista nuova cittadinanza nella produzione poetica del tempo; ma l'affinamento è continuo. La via che porta all'Ariosto e al tasso è riaperta con crescente successo. Non a torto si è parlato – dal Ruggieri[3] – di un "umanesimo

[2] [È probabile che a questo punto si riferisse la nota seguente, priva di segno di richiamo:] Cfr. Rossi, *Il Quattrocento*, [Milano, 1933], pp. 408-sgg. – L'*Orlando Innamorato* del Boiardo fu iniziato intorno al 1476 e i primi 60 canti finiti nel 1482 (stampati nel 1483).

[3] Cfr. Ruggero M. Ruggieri, *Umanesimo classico e umanesimo cavalleresco italiano*, Università di Catania, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 12, 1955.

cavalleresco italiano". Nelle creazioni cavalleresche "armi e amori" – che ispirando le "giostre" – sono temi essenziali. "Romanzo cavalleresco" e "giostra" sono – per origine e forma – in connessione assai stretta.

Si può quindi intuire quale dovesse essere il programma del Poliziano. narrare in vari canti il romanzo d'amore di Iulo e Simonetta, e l'impresa cavalleresca di Iulo. Inserire cioè la vicenda della "giostra" in una cornice più vasta e ariosa di quella tradizionale. Servendosi, quel che conta, del volgare, che era la lingua peculiare a tale genere.

Accingendosi però a questo compito il Poliziano portava una esperienza culturale e una sensibilità artistica assai lontana dalle tradizioni e dal gusto che il tema presupponeva. L'opera che egli ideò ebbe perciò una fisionomia tanto diversa e non poté vedere la fine.

Il Poliziano più volte aveva promesso di tentare la poesia epica, per celebrare la gloria del suo signore. Si vedano i seguenti passi:

I) Prefazione III *Iliade*, vv. 43-sgg.

II) Elegia al Fonzio, vv. 27-sgg.

Ma si era limitato caso per caso a inserire – vuoi nella Prefazione al II e al III dell'*Iliade*, vuoi nella *Sylva in scabiem*, vv. 292-sgg. – una rassegna celebrativa dei meriti che Lorenzo si era conquistato nelle varie attività. Le "laudes Laurentii" sono riprese anche nella *Giostra* (I, 4 e II, 3), e anche nella *Giostra* è ripetuta la promessa di un poema epico per Lorenzo. Il quale avrebbe dovuto celebrare – stando alle testimonianze citate – la presa di Volterra, la giostra del '69, ecc. Ma il poema – che avrebbe dovuto seguire la versione omerica, e le stesse *Stanze* – non venne mai. Il Poliziano capì che non era tagliato per la poesia epica. Saturo dell'esperienza fatta come traduttore di Omero – e non è un caso che egli interrompesse la sua versione e cercasse di dimenticarla e di farla dimenticare – egli misurò, sulle basi della sua esperienza di traduttore, le sue possibilità in un campo che gli offriva ben poco per dare adeguata espressione alle sue attitudini e preferenze artistiche. Provarsi in latino – nel latino di Virgilio, Lucano, Silio, ecc. – nel genere epico, sarebbe stato, per il Poliziano, forzare la sua schiettezza poetica.

Ponendo in programma la *Giostra* e accettando di scriverla nella ottava volgare, egli ovviamente, pensò di fare cosa più facilmente realizzabile. Egli forse pensò che se il latino lo obbligava necessariamente a schemi e formule stilistiche della grande epica antica, che non sentiva congeniali – e di cui dette un brevissimo "specimen" nella programmazione della *Sylva* – la narrazione in volgare che si riallacciava alla tradizione e al gusto del romanzo cavalleresco, gli avrebbe consentito più varie e libere movenze.

In realtà l'interruzione dopo il secondo libro dimostra che il Poliziano

s'era ingannato. Potrà avere anche influito un fatto occasionale – la morte della Simonetta – ma è certo che il Poliziano se ne liberò con grande sollievo. Del resto la stessa ampiezza data nei primi due libri a temi e motivi che nello schema consueto delle giostre hanno una funzione soltanto introduttiva – il grosso della narrazione essendo dedicato al "catalogo" dei giostranti – dimostra che il Poliziano s'è lasciato prendere la mano da quelle parti cui sentiva di poter dare uno sviluppo congeniale al suo temperamento artistico.

Il movente erotico della vicenda cavalleresca è qui dal Poliziano trasferito su un piano letterario inconsueto agli scrittori popolareschi di giostre o di avventure romanzesche. Obbedendo alla sua cultura classica, alla sua sensibilità e agli stimoli dell'ambiente culturale raffinato cui apparteneva, il Poliziano dà alla Simonetta e alla vicenda d'amore di cui è protagonista un'impronta personale tipicamente umanistica. Prendono campo due motivi cari alla Musa del Poliziano e a quella poesia umanistica di cui egli era uno dei più originali cultori:

a) motivo idillico
b) scenografia mitologica.

Una narrazione di timbro cavalleresco-popolare è quindi, almeno per questa parte, collocata e dilatata in una atmosfera colta e trattata con una sensibilità e presupposti culturali assai diversi.

Raffaella Maria Zaccaria

TESTIMONIANZE SU ANGELO POLIZIANO

Nel progetto di realizzazione di un Codice diplomatico polizianeo – promosso dalla Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano – potrà rientrare anche un manipolo di lettere che qui si anticipa in considerazione pure del significato che possono avere per la ricostruzione della biografia del Poliziano. Si tratta di un'interessante documentazione che riguarda direttamente il Poliziano, il quale viene ricordato all'interno di tre missive, collocabili fra il 1475 e il 1488, tutte dirette, da personaggi diversi, a Lorenzo dei Medici, e conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze all'interno dell'archivio Mediceo avanti il principato,[1] sulla cui importanza nell'ambito della cultura umanistica fiorentina, e non solo fiorentina, non è necessario, in questa sede, ritornare.[2] Pubblico ora i brevi ma significativi estratti – interni a queste lettere – che si riferiscono direttamente al Poliziano.[3]

[1] Due di queste lettere, insieme con altri documenti, mi sono state segnalate da Karl Schlebusch, che ringrazio vivamente per la sua preziosa collaborazione.

[2] Cfr., ad esempio, R.M. Zaccaria, *Studi sulla trasmissione archivistica. Secoli XV-XVI*, Lecce, Conte, 2002, pp. 3-26; P. Viti, *L'Archivio Mediceo avanti il principato e la cultura umanistica*, in *I Medici in rete. Ricerca e progettualità scientifica a proposito dell'Archivio Mediceo avanti il Principato*, a cura di I. Cotta – F. Klein, Firenze, Olschki, 2003, pp. 185-231.

[3] Le nuove testimonianze si aggiungono ad altre già note, come, ad esempio, la lettera (Mediceo avanti il principato 35, 425) scritta da Niccolò Michelozzi al Magnifico, allora a Pisa, il 17 aprile 1477, in cui dà notizie dell'arrivo a Firenze di Giovanni Argiropulo, chiamato nello Studio come professore di greco: «[…] Messer Giovanni Argiropilo venne hieri, o non hieri l'altro: è più giovane che mai et più lieto. Raccomandasi a voi mille volte et aspettavi con sommo desiderio. È venuto sanza barba, che so non piacerà a Agnolo, et non pare punto greco, et non ha dimenticato lo "or bene", ma ficcavisi spesso. Ditelo a Angnolo, a chi non scrivo per fretta et mandoli alcune sue. […]» (la lettera, importante per determinare la presenza dell'Argiropulo a Firenze nella primavera del 1477, è stata parzialmente pubblicata da G. Cammelli, *I dotti*

La prima lettera (Mediceo avanti il principato 32, 506) è inviata da Lucca, da Biagio Mei, esponente di rilievo della classe mercantile cittadina,[4] a Lorenzo dei Medici a Pisa il 2 dicembre 1475 e riguarda un viaggio, di sicuro per incarico dello stesso Lorenzo, del Poliziano a Lucca – i cui termini dovranno essere approfonditi – per cercare libri, già appartenuti a Gian Pietro d'Avenza,[5] al momento conservati dal vescovo di Lucca, Stefano Trenti.[6]

bizantini e le origini dell'Umanesimo, II, *Giovanni Argiropulo*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 159-60: 159). Oppure la lettera (Mediceo avanti il principato 40, 392) in cui Giovanni Lanfredini, da Roma l'8 ottobre 1488, riferisce a Lorenzo circa il desiderio che il Poliziano venga nominato bibliotecario della Biblioteca Apostolica Vaticana: «[…] Resto avisato di quello mi havete scripto di messer Agnolo nostro per queste librerie. Quando fussi quello che vi è stato decto saresti compiaciuto, ma io non sento messer Giovanni da Venetia sia per essere promosso in cose alchune né per lasciarele et questo credo sia el vero. […]» (la lettera è ricordata da I. Maier, *Ange Politien: la formation d'un poete humaniste (1469-1480)*, Genève, Droz, 1966, p. 428 però senza segnatura archivistica). Ma è noto che venne prescelto il veneziano Giovanni Lorenzi, su cui cfr.: P. De Nolhac, *Giovanni Lorenzi bibliothécaire d'Innocent VIII*, «Mélanges d'archeologie et d'histoire par l'École française de Rome», 8 (1888), pp. 3-18; L. Dorez, *Ange Politien et la Vaticane*, «Revue des Bibliothèques», 4 (1894), pp. 385-98; I. Del Lungo, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, Barbèra, 1897, pp. 242-46; P. Paschini, *Un ellenista veneziano del Quattrocento: Giovanni Lorenzi*, «Archivio Veneto», s. V, 32-33 (1943), pp. 114-46; A.M. Albareda, *Intorno alla fine del bibliotecario apostolico Giovanni Lorenzi*, in *Miscellanea Pio Paschini. Studi di storia ecclesiastica*, «Lateranum», n. s., 34-35 (1948-1949), pp. 191-204; C. Bianca, *Poliziano e la curia*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, a cura di V. Fera – M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 459-75.

[4] Nei *Protocolli del carteggio di Lorenzo il Magnifico per gli anni 1473-74, 1477-92*, a cura di M. Del Piazzo, Firenze, Olschki, 1956, pp. 240 e 505 sono registrate due lettere, rispettivamente del 21 aprile 1483 e del 24 dicembre 1473, in cui si parla nella prima del figlio del Mei e nella seconda di lui.

[5] Gian Pietro d'Avenza, conosciuto anche come Gian Pietro da Lucca, fu allievo di Vittorino da Feltre e professore di grammatica a Mantova, a Verona, a Venezia e, infine, a Lucca, dove morì nel corso del 1457; tradusse opere di Plutarco e di Isocrate: cfr. G. Sforza, *Della vita e delle opere di Giovanni Pietro d'Avenza grammatico del sec. XV*, «Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di Storia Patria per le Province modenesi e parmensi», 5 (1868), pp. 393-411; M. Cortesi, *Alla scuola di Gian Pietro d'Avenza in Lucca*, «Quelle und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 61 (1981), pp. 109-167; Ead., *Un allievo di Vittorino da Feltre: Gian Pietro da Lucca*, in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arte*, a cura di N. Giannetto,

La seconda lettera (Mediceo avanti il principato 35, 220), da Roma del 24 febbraio 1477 (s. f. 1476), di Fabiano Benci da Montepulciano, chierico della Camera apostolica,[7] cita, insieme a Niccolò Michelozzi[8], il Poliziano come autore di lettere di raccomandazione, insieme a Giovanni Tornabuoni[9], per l'assegnazione di un canonicato

Firenze, Olschki, 1981, pp. 263-276 (p. 271: il d'Avenza lasciò per volontà testamentaria i suoi libri al discepolo Giovanni Bartolomeo Carminati da Brescia); cfr. anche: M.E. Cosenza, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists*, II, Boston, Hall, 1962, pp. 1849-50; P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, London-Leiden-New York-Koln-København, The Warburg Institute-Brill, 1963-1967, *ad indices.*

[6] Per l'identificazione del vescovo di Lucca, Stefano Trenti, anch'egli già allievo del d'Avenza e che resse la diocesi dal 4 marzo 1448 al settembre 1477, cfr. C. Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, II, Monasterii, Sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, 1914², p. 180.

[7] Il Benci (Montepulciano, 1423 – Roma, 1481) ebbe varie incombenze nella curia romana e fu incaricato di varie missioni diplomatiche e di governo nei territori dello Stato della Chiesa; su di lui cfr. Z. Zafarana, *Benci (Benzi) Fabiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 190-92 (con ulteriore e specifica bibliografia, ma che non conosce le lettere conservate nell'Archivio di Stato di Firenze). È rimasta pure una lettera a lui indirizzata, sul finire del 1464, dal cardinale Iacopo Ammannati Piccolomini e un'altra missiva in cui il medesimo cardinale lo raccomanda a Lorenzo dei Medici informandolo anche che gli è stato assegnato il priorato della chiesa di Santo Stefano al Ponte in Firenze (Mediceo avanti il principato 46, 293): entrambe le lettere sono edite in Iacopo Ammannati Piccolomini, *Lettere (1444-1479)*, a cura di P. Cherubini, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Ufficio centrale per i Beni archivistici, 1997, pp. 582-85, 1757 (ma cfr. anche pp. 44, 96, 162, 281, 490, 552, 554, 1248, 1428). Nei *Protocolli del carteggio*, p. 15 sotto la data 11 luglio 1477 è registrata una lettera di Lorenzo dei Medici in ringraziamento a Antonio da Forlì e a Fabiano da Montepulciano per i loro uffici presso la Camera apostolica.

[8] Sul Michelozzi (1444 oppure 1446/47-1526) cfr. almeno la 'voce' di P. Viti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, c. s.

[9] Giovanni di Francesco Tornabuoni, la cui sorella Lucrezia aveva sposato Piero di Cosimo dei Medici, si trovava a Roma come direttore della filiale del banco mediceo; all'epoca svolgeva pure per conto di Lorenzo dei Medici il delicato incarico di effettuare trattative per stabilire un eventuale parentado con i Riario: attraverso questo legame le famiglie Riario e Salviati miravano, infatti, a ottenere la nomina di Francesco Salviati a arcivescovo di Firenze e a cardinale, mentre Girolamo Riario avrebbe favorito a sua volta la promozione per il vescovo di Arezzo, Gentile Becchi, caldeggiata dal Magnifico: cfr. in particolare la lettera del 1° febbraio 1477 inviata da

allo stesso mittente da parte del papa dopo la morte del vescovo di Cortona, Mariano Salvini.[10] Fabiano era amico del Poliziano, che gli indirizzò pure un epigramma.[11]

La terza lettera (Mediceo avanti il principato 35, 543) è inviata da Roma il 19 giugno 1477 ancora da Fabiano da Montepulciano a Lorenzo, e riprende il tema della concessione del beneficio già prima richiesto: anche qui si fa riferimento a Giovanni Tornabuoni e al Poliziano.[12]

Lorenzo al Becchi, a Roma, in Lorenzo de' Medici, *Lettere*, II*, (1474-1478)*, a c. di R. Fubini, Firenze, Giunti-Barbèra, 1977, p. 273 e *ad indicem*; in generale sulla figura del Tornabuoni cfr. R. De Roover, *Il banco dei Medici dalle origini al declino*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, *ad indicem*.

[10] Il vescovo, fin dal 1455, Mariano Salvini era morto, forse a Firenze, nel 1476; a lui successe, il 12 febbraio 1477, Cristoforo Petrella: cfr. Eubel, *Hierarchia*, II, p. 138; G. Mirri, *I vescovi di Cortona dalla istituzione della Diocesi (1325-1971)*, opera riveduta e integrata da G. Mirri sotto gli auspici dell'Accademia Etrusca, Cortona, Grafiche Calosci, 1972, pp. 115-23: 123.

[11] Cfr. Angelo Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, a cura di I. Del Lungo, Firenze, Barbèra, 1867, pp. 121-22, dove viene anche avanzata l'ipotesi che sotto il nome «Fabianus» possa celarsi Luca Fabiani, notaio e copista di Marsilio Ficino (su cui cfr. almeno: V. Arrighi, *Marsilio Ficino e Luca Fabiani. Nuovi documenti*, in *Letteratura, verità e vita. Studi in ricordo di Gorizio Viti*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 227-33, che ne ha precisato il cognome in Cappuccioni, secondo il relativo protocollo notarile conservato in Archivio di Stato di Firenze, Notarile antecosimiano 4196; R.M. Zaccaria, *Due nuovi documenti savonaroliani*, ivi, pp. 235-44, con ulteriore bibliografia). L'identificazione di «Fabianus» con Luca Fabiani (Cappuccioni) non è stata ripresa da V. Branca, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, p. 40, che parla di questo Fabiano da Montepulciano come di un personaggio «misterioso», autore di alcune lettere presenti in Archivio di Stato di Firenze, Mediceo avanti il principato (25, 581; 35, 151), e altrove (Biblioteca Comunale di Bergamo Σ. II. 42: cfr. Kristeller, *IterItalicum*, I, p. 14).

[12] Pur non citando il Poliziano era stata la lettera del 3 febbraio 1477 (Mediceo avanti il principato 35, 151) a spiegare con precisione quanto era avvenuto: qui, infatti, Fabiano, dopo aver raccontato diverse disavventure capitate a lui e alla sua famiglia, e dopo aver rivendicato la sua fedeltà a Firenze, aggiunge: «Me son stati dati motu proprio et similemente ha facto ad questi dì de una cappella ad Cortona che fo del vescovo Mariano, che a me l'ha data non sapendone io nulla, et non potendo io essere proveduto in paese de' beneficii, non so dove possi essere proveduto, parendo ad Vostra Magnificenza io havesse ad pigliare più un partito che un altro».

Appendice

I.

Magnifice ac clarissime et proctetor mi singularissime,

fue qui Angelo vostro per volere avere notitia di certi libri d'opera umanità grechi come latini che funno di messer Iohanni Pieri poeta lauriato et nostro cittadino, e non potendo lui per lla brevietà del tempo, lassò a me che io m'informassi e avisassi Vostra Magnificentia. Mi sono informato che quelli libri sono in delle mani del veschovo, il quale è al prezente a Roma. In brevi giorni manderò a quella la lista di tutti li detti libri perché l'arò da persona che è informato, et poi quando serà tornato messer lo veshovo che serà fatto Natale. Credo che la signoria sua vi compiacerà di tutto quello che Vostra Magnificentia vorrà. […]

A dì II di dicembre 1475

Vostro Biagio Mei in Lucha

a tergo: (Magnifi)co ac clarissimo viro […] Laurentio de Medi[cis …] protectori suo honorando
di mano di cancelleria: 1475. Da Luccha a dì III di dicembre

(Mediceo avanti il principato 32, 506)

II.

Magifice vir mi honorande commendabilis,

[…] Ho spacciate le bolle de Santa Maria de Puglia de Arezo sotto la speranza che me dede ser Nicolò et Angelo nostro de potere obtnere la possessione, et anche Iohanni Tornaboni è qui, si etiam perché cossì ha voluto Nostro Signore mando constà ad V. M. ser Puccio mio cognato per pigliare la possessione de dicto beneficio. […]

Rome, XVIIII iunii 1477

V. M. servitor Fabianus Archipresbiter Montispoliciani
Apostolice Camere Clericus

a tergo: Magnifico et potenti viro domino Laurentio de Medicis domino meo colendissimo
di mano di cancelleria: 1477. Da Roma a dì 27 di giugno

(Mediceo avanti il principato 35, 543)

III.

Magnifice vir et pater plurimum honorande commendabilis,

Per Ioanni Tornabono et etiam per littere de Angelo nostro ho inteso la V. M. contentarebese che una cappella, la quale la Santità de N. S., motu proprio per la morte del vescovo de Cortona me havea conferita, io lassassi ad sua contemplatione per uno fratello d'un suo cancellieri, et advenga Dio che io habbia bisogno de' beneficii perché per respecto de lo officio che ho la spesa grande et male beneficiato, etiamdio ch'io dubite che la Santità de N. S. cognoscendo el bisogno mio et volendome provedere non pigliasse sdegno quando sapesse che de' beneficii me dà ne pigliasse altro partito. […]

Rome, XXIIII februarii 1477

V. M. filius et servitor Fabianus de Montepolitiano
Apostolice Camere Clericus

a tergo: Magnifico ac clarissimo viro Laurentio de Medicis de Florentia patri et benefactori colendissimo
di mano di cancelleria: Da messer Fabiano da Montepulciano a dì VII di marzo

(Mediceo avanti il principato 35, 220)

INDICI

a cura di
Carlotta Burroni

INDICE DEI MANOSCRITTI
E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

Indice dei nomi e dei luoghi

INDICE GENERALE

Indice generale

Indice generale

Finito di stampare in Firenze
presso la tipografia editrice Polistampa
Febbraio 2010