

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 21 / Issue no. 21

Giugno 2020 / June 2020

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 21) / External referees (issue no. 21)

Alberto Beniscelli (Università di Genova)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Maria Teresa Girardi (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

Quinto Marini (Università di Genova)

Guido Santato (Università di Padova)

Francesco Sberlati (Università di Bologna)

Elisabetta Selmi (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2020 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale

BAROCCORUBATO

PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA CITAZIONE NEL SEICENTO ITALIANO

a cura di Pasquale Guaragnella

<i>Presentazione</i>	3-8
<i>Passeri solitari. Giordano Bruno e Francesco Petrarca</i> PASQUALE SABBATINO (Università di Napoli)	9-20
<i>Una nuova riscrittura dell'epica: parodia e satira nella "Secchia rapita"</i> MARIA CRISTINA CABANI (Università di Pisa)	21-37
<i>Citare o non citare la Bibbia. Censura e autocensura nel Seicento italiano</i> ERMINIA ARDISSINO (Università di Torino)	39-61
<i>Palinsesti biblici. La fortuna italiana di Guillaume de Saluste du Bartas</i> PAOLA COSENTINO (Università di Roma Tre)	63-80
<i>"Il mondo senza maschera". Antonio Muscettola fra Dante e Quevedo</i> MARCO LEONE (Università del Salento)	81-94
<i>Immagini rubate. Citazioni figurative e letterarie in una satira di Salvator Rosa</i> FRANCO VAZZOLER (Università di Genova)	95-115
<i>Il reimpiego delle fonti nella storiografia pubblica di Paolo Sarpi</i> VALERIO VIANELLO (Università di Venezia)	117-137
<i>Il rubatore disvelato. Giambattista Basile, Giovan Francesco Straparola e una singolare vicenda critica</i> PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari)	139-150

MATERIALI / MATERIALS

<i>Parodia di autori e codici nell'"Hecatelegium" di Pacifico Massimi</i> ALESSANDRO BETTONI (Università di Parma)	153-162
<i>Fonte, fiume, selva. La Riviera del Riso prima e dopo Matteo Maria Boiardo</i> CORRADO CONFALONIERI (Wesleyan University)	163-184
<i>Virgilio antiromantico. Citazioni classiche nelle lettere di Carlo Botta</i> MILENA CONTINI (Università di Torino)	185-194

Citazioni spiritiche. Dante e la cultura medianica
FRANCESCO GALLINA (Università di Parma) 195-217

Il topo di Gadda e Maupassant
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 219-224

PAROLE RIPETUTE / WORDS REPEATED

Istruzioni per l'uso del "détournement"
GUY-ERNEST DEBORD – GIL J. WOLMAN 227-243



PASQUALE GUARAGNELLA

PRESENTAZIONE

Presentando un numero di “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” dedicato alla letteratura del Seicento, potremmo prendere le mosse dall’autore che più di ogni altro si intendeva dell’attitudine del ‘rubatore’, il napoletano Giambattista Marino. Potremmo ritornare su alcuni passaggi della sua celebre lettera del gennaio 1620 a Claudio Achillini, dove egli rifletteva sulle due possibili modalità de “l’incontrarsi con altri scrittori”, “o per caso o per arte”, e precisava poi che quando l’incontro avveniva “ad arte e ad a bello studio” si svolgeva almeno secondo tre tipologie: “o a fine di tradurre, o a fine d’imitare o a fine di rubare”.¹ Discendendo al terzo e ultimo caso, Marino manifestava il suo decisivo orientamento di poetica:

“Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch’io [...] rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch’io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio

¹ Cfr. G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 245.

proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri.”²

L'arte del rubatore (non diversamente dalle altre) richiede studio e impegno, comportando spesso una certa carica polemica. Il contributo di Pasquale Sabbatino, che apre il fascicolo, prende infatti in considerazione un 'furto' di Giordano Bruno a carico dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* munito di una forte carica agonistica. Si tratta dell'immagine del passero solitario legata alla preghiera biblica dell'uomo desolato (“factus sum sicut passer solitarius in tecto”), che Francesco Petrarca impiegava per cantare la sua lontananza da Laura: Bruno la utilizza (e la rovescia) negli *Eroici furori* per raffigurare invece l'anima alata del “furioso eroico”, che come un passero vola solitario verso l'alto oggetto di un amore divino che è esattamente l'opposto di quello naturale petrarchesco. In tal modo il filosofo mette sotto accusa la tradizione topica della descrizione del corpo femminile, dispiegata non solo nella lirica petrarchista ma anche nel lessico bernesco dei poeti comici, formulando il progetto di una nuova forma di poesia: Bruno trasforma così il volo del passero solitario nell'immagine del nuovo cittadino dell'universo infinito.

Una componente intertestuale è parte essenziale anche del gioco parodico della *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, come fa osservare con riconosciuta competenza Cristina Cabani. E anche in questo caso verrebbe fatto di chiedersi se, insieme con la vil secchia rapita di cui narra il poema eroicomico, non vi siano parole e immagini rubate dall'autore a danno di poeti come Matteo Maria Boiardo e Luigi Pulci, Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, ma soprattutto Teofilo Folengo e i poeti lirici contemporanei. Non a caso di fronte alla tradizione Tassoni adottava un atteggiamento ambiguo, che oscillava tra emulazione e dissacrazione, nel

² Ivi, p. 249.

segno di piccoli furti nascosti. Certo in lui agiva l'impegno di una novità ovvero della fondazione di un nuovo genere letterario: ma si potrebbe dire che in ambito letterario, a fronte di tale impegno, le parole rubate dovevano apparirgli del tutto lecite.

Erminia Ardissino si occupa invece di citazioni bibliche alle prese con la censura ecclesiastica nell'Italia del Seicento. L'esempio di Galileo Galilei, innanzitutto, ci fa vedere quanti pericoli comportasse l'inserimento delle parole del testo sacro negli scritti scientifici, facendo scattare puntualmente una reazione di autocensura. E allo stesso modo nell'ambito omiletico e devoto non era permesso citare la Bibbia in volgare, come dimostrano le *Dicerie sacre* dello stesso Marino dove peraltro le citazioni bibliche sono funzionali a un impiego prevalentemente letterario (ancorché quasi mai di prima mano). Non diversa era la situazione dei generi letterari veri e propri, dal romanzo al teatro delle sacre rappresentazioni, spesso obbligati a citare le Scritture ma posti di fronte a una politica ecclesiastica che le vuole sottrarre alla lettura dei fedeli.

Di letteratura religiosa si occupa anche l'intervento di Paola Cosentino, dedicato ai poemi sulla creazione del mondo narrata nel *Genesi*, a partire dall'archetipo tassiano del *Mondo creato* di Torquato Tasso. Si studiano qui i poemi francesi di Guillaume de Saluste Du Bartas e le loro traduzioni, fino a configurare una tradizione esameronica italiana, sul filo dell'imitazione o addirittura del furto: dalla *Creazione del mondo* di Gasparo Murtola all'*Essamerone ovvero l'opra di sei giorni* di Felice Passaro fino a *Del Terrestre Paradiso* di Benedetto Menzini. Anche in questo caso, per evitare le censure controriformistiche, gli autori seguono fedelmente il modello biblico ma non azzardano escursioni in campo teologico, rimanendo sul più rassicurante terreno retorico e privilegiando gli eventi a discapito della dottrina.

Un altro letterato barocco ha usato invece le risorse del grottesco, richiamandosi creativamente a due grandi modelli letterari in cui proprio il grottesco agisce in forme originali: la *Commedia* dantesca e i *Sueños* di Francisco de Quevedo. Ci riferiamo ad Antonio Muscettola e al suo poema inedito *Il mondo senza maschera*, esaminato qui da Marco Leone. L'opera vorrebbe abolire maschere e finzioni sociali denunciandone il carattere illusorio e ingannevole, tuttavia Muscettola non nomina mai l'autore spagnolo nelle annotazioni ai canti del suo poema, anche se i *Sueños* vi rivestono una funzione per così dire diffusiva. Basta pensare alla trasformazione del *topos* dantesco del viaggio ultraterreno in un'esperienza picaresca che si svolge per strade e osterie; ma anche all'adozione di un campionario di figure sociali (medici, avvocati, astrologhi, alchimisti) che sono sovrapponibili tra i due testi di Muscettola e Quevedo e divengono in pari misura oggetto di satira.

Anche Franco Vazzoler nel suo contributo sulle citazioni letterarie e figurative nelle *Satire* del pittore napoletano Salvator Rosa si riferisce alla differenza fra l'imitazione e il furto, precisando che il pittore napoletano prende proprio posizione contro gli autori contemporanei che praticano sistematicamente il ladrocinio poetico. Rosa peraltro, proprio nella satira dedicata a *La pittura* che Vazzoler studia da vicino, non esita a rivestirsi di "penne altrui",³ prendendo a prestito largamente dai classici latini (soprattutto Orazio e Giovenale) per costruire la sua scrittura satirica volta a condannare l'immoralità e la corruzione del mondo. Ed è anche ben presente l'esempio delle *Vite* vasariane, che offrono all'autore una serie di spunti, in una costante interferenza fra suggestioni testuali e precisi ricordi visivi che sfiorano in qualche caso l'autocitazione iconografica.

³ Cfr. S. Rosa, *Satire*, a cura di D. Romei, commento di J. Manna, Milano, Mursia, 1995, p. 83 (II, 458).

Valerio Vianello studia la storiografia pubblica di Paolo Sarpi, soffermandosi sulla sua procedura di riprese testuali, ora dichiarate ora occulte. Il frate servita al servizio della Repubblica di Venezia utilizza infatti sistematicamente la documentazione delle testimonianze d'archivio (dispacci di ambasciatori, lettere o estratti delle comunicazioni provenienti da Roma o dalla Francia), ma ogni volta rielaborando e manipolando le fonti, con tagli, aggiunte e spostamenti secondo l'interpretazione degli avvenimenti. In tal modo lo storico può rivelare gli arcani segreti della politica, spesso lavorando per tocchi impercettibili sulla psicologia di un personaggio o addirittura spostando qualche battuta da un interlocutore all'altro, sempre per corroborare il suo ritratto di un mondo dominato dal potere e dall'ambizione, dalla finzione e dalla dissimulazione.

L'ultimo saggio di questo fascicolo, firmato da Pasquale Guaragnella, si occupa di un altro letterato barocco e della sua opera più famosa, a loro volta legati strettamente alla pratica dei furti letterari: Giambattista Basile e *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de peccerille*. Basta pensare, per esempio, all'ecloga *La coppella*, che separa la prima dalla seconda giornata della basiliana raccolta di fiabe in dialetto napoletano, egloga vicinissima a certe movenze di Quevedo (come già in Muscettola) per l'incidenza di concetti come l'ipocrisia e il disinganno. Il contributo ricostruisce attentamente la discussione critica ottonevicesca sul problema della dipendenza di Basile da un novellatore del secolo precedente, Francesco Straparola, soffermandosi su alcuni parallelismi fra le fiabe dei due autori e confermando la diagnosi dei più avvertiti. Infatti, nell'impostare la novità secentesca del genere fiabesco in senso organico e consapevole, Basile rubava da Straparola con destrezza, modificando in senso moralistico la tradizione e nascondendo le tracce del suo prelievo. Ma accade veramente solo nel Seicento che Marino – e con

lui gli altri autori barocchi e meno barocchi – *pro domo* propria si rubino le parole?



PASQUALE SABBATINO

PASSERI SOLITARI.

GIORDANO BRUNO E FRANCESCO PETRARCA

1. *L'anima alata*

Il passero solitario vola nel cielo della letteratura italiana, a partire dai salmi pseudo-danteschi e da Francesco Petrarca.¹ L'immagine ritorna nelle poesie di Giacomo Leopardi e Giovanni Pascoli,² di volta in volta utilizzata per raccontare in storie nuove e diverse. Di questo uccello azzurro-lavagna, che appartiene ai turdidi (*Monticola solitarius*) e

¹ Cfr. [D. Alighieri], *Salmi penitenziali*, in *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. II: *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, a cura di A. Mastandrea, con la collaborazione di A. Manzi, M. Rinaldi, F. Ruggiero, L. Spinazzè, Roma, Salerno, in corso di stampa (V, 22-24): "I' ho vegliato senza dir parola: / ho fatto come il passero solitario, / che stando sotto il tetto si consola"; F. Petrarca, *Passer mai solitario in alcun tetto*, in Id., *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, seconda edizione integrata, Milano, Mondadori, 2010, p. 950 (CCXXVI). Ringraziamo Massimiliano Corrado per le informazioni.

² Si veda G. Leopardi, *Il passero solitario*, in Id., *Canti*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1976, vol. I, p. 16; G. Pascoli, *Il passero solitario*, in Id., *Myricae*, a cura di G. Lavezzi, Milano, BUR, 2015, pp. 385-387.

preferisce vette di torri e luoghi remoti, Eugenio Montale celebra in un articolo la varietà del canto melodioso: “con l’usignolo, il passero solitario è il più variato, il più flautato, il più ricco di armonie degli uccelli canori”.³ È su una variante in versi presentata da Giordano Bruno, in un confronto dialettico con Petrarca, che si sofferma la nostra ricerca, affascinante e ricca di sorprese.

Negli *Eroici Furori* e negli altri dialoghi londinesi, la poesia bruniana è attraversata dall’impulso e dal “progresso” della mente umana verso “l’altissimo oggetto”,⁴ che nella prospettiva immanentistica è la divina bellezza nella natura, nell’uomo, nell’universo. Per rappresentare tale impulso Bruno utilizza l’immagine delle ali dell’anima, l’intelletto e la volontà, immagine replicata sul piano figurativo con la sequenza dei levrieri e dei mastini del mitologico cacciatore Atteone.⁵ Il motivo dell’anima alata è nel *Fedro*, dove Platone affronta il tema della natura dell’anima immortale e della differenza tra gli dèi e gli uomini, raffigurando l’anima come un carro guidato dall’auriga e tirato da una pariglia alata di cavalli. Ma se negli dèi l’anima immortale ha corsieri

³ Cfr. E. Montale, *In regola con il passaporto del “Passero solitario*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 869-870.

⁴ Cfr. G. Bruno, *De gli eroici furori*, in Id., *Opere italiane*, Testi critici e nota filologica di G. Aquilecchia, introduzione e coordinamento di N. Ordine, commento di G. Aquilecchia, N. Badaloni, G. Bárberi Squarotti, M. P. Ellero, M. A. Granada, J. Seidengart, Torino, UTET, 2002, vol. II, p. 508 e p. 581.

⁵ Si veda ivi, p. 576. Sull’allegoria della caccia si veda P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la “mutazione” del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 115 ss.; G. Barberi Squarotti, *Selvaggia dilettezza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 348-360; M. Ciliberto, *L’occhio di Atteone. Nuovi studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002; O. Gonzales y Reyero, *Il “disquarto” di Atteone. Riformulazione di un mito negli “Eroici furori” di Giordano Bruno*, in *“Italianistica”*, 2005, 3, pp. 73-82. Per la fortuna del mito di Diana e Atteone nel Cinquecento si veda P. Sabbatino, *La “Genealogia degli Dei” di Boccaccio tradotta da Betussi e le poesie di Tiziano “Venere e Adone”, “Diana e Atteone”*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice fiorentina, 2018, pp. 131-147.

nobili, per cui l'auriga tende verso l'alto, invece negli uomini l'anima ha un corsiero di buona razza e l'altro di razza inferiore, per cui il compito dell'auriga è sempre rischioso. Nel medesimo passo Platone spiega che l'anima ha la funzione nell'architettura del mondo di prendersi cura "di ciò che è inanimato" e di penetrare "per l'intero universo assumendo secondo i luoghi forme sempre differenti". Allora l'anima alata "spazia nell'alto e governa il mondo", ma se viene meno la sua perfezione e cadono le ali "essa precipita fino a che non s'appiglia a qualcosa di solido, dove si accasa, e assume un corpo di terra che sembra si muova da solo, per merito della potenza dell'anima".⁶ È la genesi platonica dell'uomo:

"La funzione naturale dell'ala è di sollevare ciò che è peso e di innalzarlo là dove dimora la comunità degli dei; e in qualche modo essa partecipa del divino più delle altre cose che hanno attinenza col corpo. Il divino è bellezza, sapienza, bontà ed ogni altra virtù affine. Ora, proprio di queste cose si nutre e si arricchisce l'ala dell'anima, mentre dalla turpitudine, dalla malvagità e da altri vizi, si corrompe e si perde."⁷

Ficino nella *Theologia platonica* identifica le due ali dell'anima con l'intelletto e la volontà, la potenza intellettiva e la potenza volitiva: "concludamus animam nostram per intellectum et voluntatem tanquam geminas illas platonicas alas idcirco volare ad Deum".⁸ Partendo dall'interpretazione ficiniana, Bruno svolge il motivo in più luoghi degli *Eroici furori* e in particolare nel terzo dialogo della prima parte, dove

⁶ Cfr. Platone, *Fedro*, introduzione e note di B. Centrone, traduzione di P. Pucci, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 47 (246a-d).

⁷ Ivi, pp. 47-48 (246d).

⁸ Cfr. M. Ficino, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*, texte critique établi et traduit par R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1964, vol. II, p. 259 (XIV, 3, ii) e si veda Id., *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p. 95. Sul dialogo intertestuale di Bruno con Ficino si veda A. Ingegno, *Il primo Bruno e l'influenza di Marsilio Ficino*, in "Rivista critica di storia della filosofia", XXIII, 1968, pp. 149-170; Id., *Cosmologia e filosofia nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 237-283; R. Sturlese, *Le fonti del "Sigillus sigillorum" del Bruno, ossia: il confronto con Ficino a Oxford sull'anima umana*, in "Nouvelles de la République des Lettres", XIII, 1994, pp. 89-167.

afferma che il volo dell'anima appartiene alla condizione dell'uomo che non si lascia turbare dal disordinato amor venereo: egli è mosso da furori eroici, "un calor" che l'intelletto divino (il "sole intelligenziale") accende nell'animo, un "impeto divino" che "impronta l'ali" dell'anima, necessarie per spiccare il volo e avvicinarsi progressivamente al principio divino. Il volo dall'umano verso il divino immanente comporta che l'anima rigetti totalmente la "ruggine de le umane cure" ovvero le passioni terrene, divenendo "oro probato e puro", grazie al recupero della purezza originaria, con il risultato di conquistare il "sentimento della divina et interna armonia", di concordare "pensieri e gesti con la simmetria della legge insita in tutte le cose".⁹

Il movimento verticale dell'anima dal basso verso l'alto viene disegnato lungo la circonferenza della ruota delle metamorfosi nel sonetto *Quel dio che scuot' il folgore sonoro*:

"Quel Dio che scuot' il folgore sonoro,
Asterie vedde furtivo aquilone,
Mnemosine pastor, Danae oro,
Alcmena sposo, Antiopa caprone;
fu di Cadmo a le suore bianco toro.
a Leda cigno, a Dolide dragone:
io per l'altezza de l'oggetto mio
da soggetto più vil dovegno un dio.
Fu cavallo Saturno,
Nettun delfin, e vitello si tenne
Ibi, e pastor Mercurio dovenne,
un' uva Bacco, Apollo un corvo forno;
et io, (mercé d'amore),
mi cangio in dio da cosa inferiore."¹⁰

Nella parte superiore della ruota Bruno colloca la figura dell'uomo, nella parte inferiore la bestia, "un mezzo uomo e mezzo bestia discende

⁹ Cfr. G. Bruno, *De gli eroici furori*, cit., p. 557.

¹⁰ Ivi, pp. 570-571.

dalla sinistra, et un mezzo bestia e mezzo uomo ascende de la destra”.¹¹ Nelle quartine sono sintetizzate le mitologiche metamorfosi del dio Giove, che scende “verso le cose inferiori” e assume “forme basse ed aliene”, seguendo i *Metamorphoseon libri* ovidiani.¹² Bruno, per antitesi, delinea il movimento verso l’alto del furioso eroico, il quale “lascia la forma de soggetto più basso” e si innalza verso la divina bellezza “con l’ali de l’intelletto e voluntade intellettiva”.¹³ Allo stesso modo nelle terzine egli sintetizza le metamorfosi di altri dei attingendo ancora a Ovidio, per ribadire ancora una volta per antitesi (negli ultimi due versi) il passaggio del “soggetto più basso” alla divinità grazie all’amore e al desiderio della bellezza divina.

2. *Per una nuova poesia*

Nel sonetto *Mio pàssar solitario, a quella parte*, già premesso al *De l’infinito, universo e mondi*¹⁴ e negli *Eroici furori* ripreso con varianti, Bruno sostituisce l’immagine dell’anima alata o del “cuor alato” a metà tra forma umana e animale, con quella meramente ornitologica del passero solitario:

“Mio pàssar solitario, a quella parte
ch’adombr’è ingombra tutt’ il mio pensiero,
tosto t’annida: ivi ogni tuo mestiero
rafferma, ivi l’industria spendi, e l’arte.

Rinasci là, là su vogli allevarte
gli tuoi vaghi pulcini omai ch’ il fiero
destin hav’espedit’ il cors’ intiero

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 573.

¹² Si veda P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la “mutazione” del Rinascimento* cit., pp. 120-128.

¹³ Cfr. G. Bruno, *De gli eroici furori*, cit., pp. 573-574.

¹⁴ Si veda Id., *De l’infinito, universo e mondi*, in Id., *Opere italiane*, cit., vol. II, p. 30.

contra l'impres', onde solea ritrarte.
 Và: più nobil ricetta
 bramo ti godi, e arai per guida un dio
 che da chi nulla vede, è cieco detto.
 Và: ti sia sempre pio
 ogni nume di quest' ampio architetto,
 e non tornar a me se non sei mio."¹⁵

L'immagine del passero solitario, che ebbe grande fortuna anche nel genere letterario delle imprese come segnalano Torquato Tasso nel dialogo *Il Conte overo De l'imprese* e Giulio Cesare Capaccio nel trattato *Delle imprese*,¹⁶ presenta un'interessante e plurisecolare stratificazione, che la rende pregnante e autorevole. L'origine è nella biblica preghiera al Signore di un uomo desolato: "similis factus sum pellicano solitudinis / factus sum sicut passer solitarius in tecto" (*Psalmi*, 101, 7-8). Il salmo è ben noto a Bruno, che cita e adatta con ironia il versetto 10 nella *Cena de le Ceneri* ("Che vuol dir cena de le ceneri? [...] potrassi forse dir qua *cinerem tamquam panem manducabam?*")¹⁷ e i versetti 7-8 nello *Spaccio de la bestia trionfante*, dove il sarcasmo diventa più forte nell'elenco degli animali ai quali vengono accostati gli dèi antichi e Cristo:

"Quante volte chiamano il lor vecchio dio 'risvegliato Leone', 'Aquila volante', 'Fuoco ardente', 'Procella risonante', 'Tempesta valorosa'; et il novamente conosciuto da gli altri lor successori, 'Pellicano insanguinato', 'Passare solitario', 'Agnello ucciso'? e cossì lo chiamano, cossì lo pingono, cossì l'intendono: dove lo veggio in statua e pittura con un libro (non so se posso dire) in mano, che non può altro che lui aprirlo e leggerlo. Oltre, tutti quei che son per credergli deificati, non son chiamati da lui, e si chiamano essi ancor gloriandosi, 'pecore sue', 'sua pastura', 'sua mandra', 'suo ovile', 'suo gregge'?"¹⁸

¹⁵ Id., *De gli eroici furori*, cit., pp. 579-581.

¹⁶ Si veda T. Tasso, *Il Conte, overo De l'imprese*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1993, p. 165 e G. C. Capaccio, *Delle imprese*, Napoli, Carlino e Pace, 1592, cc. 103r-104r.

¹⁷ Cfr. G. Bruno, *La cena de le Ceneri*, in Id., *Opere italiane*, cit., vol. I, p. 433.

¹⁸ G. Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, in Id., *Opere italiane*, cit., vol. II, p. 366.

Platone nel *Fedro* accosta l'immagine dell'anima alata, che spicca il volo verso la bellezza vera, a quella reale dell'uccello:

“Ecco dove l'intero discorso viene a toccare la quarta specie di delirio: quello per cui quando uno, alla vista della bellezza terrena, riandando col ricordo alla bellezza vera, metta le ali, e di nuovo pennuto e agognante di volare, ma impotente a farlo, come un uccello fissi l'altezza e trascuri le cose terrene, offre motivo d'essere ritenuto uscito di senno.”¹⁹

Il riferimento letterario più vicino a Bruno è la prima strofa di un noto sonetto petrarchesco:

“Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco
altro sol, né quest'occhi ànn'altro obiecto.”²⁰

Anche se *solitario* si accompagna al verbo e non al soggetto, “sembra certo che Petrarca si riferisca alla specie nobile dei passeri solitari (*Monticola coeruleus* o *Monticola cyana* o *Turdus cyanus*)”.²¹ Egli si ispira al salmo 101 e collega la solitudine del passero e quella della fiera nel bosco (un altro calco da *Psalmi*, 79, 14, “aper de silva [...] singularis ferus”) alla condizione di lontananza del poeta dal “sole” di Laura. Nella nuova poesia di Bruno, invece, questo amore naturale diventa un amore straordinario e l'immagine del passero solitario rappresenta il volo dell'amante verso l'amato dio immanente: simbolo del “cuor alato” del furioso eroico, l'uccello viene liberato dalla “gabbia” del corpo dove viveva “ocioso e quieto”, inviato “ad annidarsi alto, ad allievar gli pulcini suoi pensieri”, per godere una “più magnifica condizione” destinandosi “a

¹⁹ Platone, *Fedro*, cit., p. 55 (249d).

²⁰ F. Petrarca, *Passer mai solitario in alcun tetto*, cit., p. 950 (1-4).

²¹ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, p. 1047 (commento della curatrice).

più alto proposito et intento”.²² Bruno reimpiega dunque i *Rerum Vulgarium Fragmenta* per mostrarne i limiti e indicarne il superamento in chiave rigorosamente filosofica.

La presenza del sonetto *Mio pàssar solitario* nel *De l’infinito, universo e mondi* e negli *Eroici furori* documenta il legame stretto tra la cosmologia bruniana e la sua concezione della dignità dell’uomo.²³ E all’uomo bruniano, che vola con il cuore impiumato nell’universo infinito, è dedicato un altro sonetto, il terzo premesso al dialogo *De l’infinito universo e mondi*:

“E chi mi impenna, e chi mi scald’ il core?
 Chi non mi fa temer fortuna o morte?
 Chi le catene ruppe e quelle porte,
 onde rari son sciolti et escon fore?
 L’etadi, gli anni, i mesi, i giorni e l’ore
 figlie et armi del tempo, e quella corte
 a cui né ferro né diamante è forte,
 assicurato m’han dal suo furore.
 Quindi l’ali sicure a l’aria porgo,
 né temo intoppo di cristall’o vetro;
 ma fendo i cieli, e a l’infinito m’ergo.
 E mentre dal mio globo a gli altri sorgo,
 e per l’eterio campo oltre penetro:
 quel ch’altri lungi vede, lascio al tergo.”²⁴

I motivi di questo sonetto furono ripresi e rielaborati nell’apertura del poema filosofico *De immenso et innumerabilibus, seu de universo & mundis*, in uno scambio strettissimo fra testo volgare e testo latino:

“Est mens, quae vegete inspiravit pectora sensu,
 quamque invit volucres humeris ingignere plumas,

²² Cfr. G. Bruno, *De gli eroici furori*, cit., p. 581.

²³ Si veda M. A. Granada, *Giordano Bruno y la “dignitas hominis”*: presencia y modificación de un motivo del platonismo renacentista, in Id., *El umbral de la modernidad. Estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes*, Barcelona, Herder, 2000, pp. 193 ss.

²⁴ G. Bruno, *De l’infinito, universo e mondi*, cit., p. 31.

corque ad praescriptam celso rapere ordine metam:
unde et fortunam licet et contemnere mortem;
arcanaeque patent portae, abruptaeque cathenae,
quas pauci excessere, quibus paucique soluti.
Secta anni, menses, luces, numerosaque proles,
temporis arma, quibus non durum est aes, adamasque,
immunes voluere suo nos esse furore.
Intrepidus spacium immensum sic findere pennis
exorior, neque fama facit me impingere in orbes,
quos falso statuit verus de principio error,
ut sub conficto reprimamur carcere vere,
tanquam adamanteis cludatur moenibu totum.
Nam mihi mens melior, nebulas quae dispulit illas,
fusim qui reliquos arctat, disiecit Olympum,
quando adeo illius speciem vanescere fecit
undique qua facile occurrit penetrabilis aër.
Quapropter dum tutus iter sic carpo, beata
conditione fatus studio sublimis avito
reddor Dux, Lex, Lux, Vates, Pater, Author, Iterque.
Adque alios mundo ex isto dum adsurgo nitentes,
aethereum campumque ex omni parte pererro,
attonitis mirum et distans post terga relinquo.”²⁵

A sua volta il sonetto *E chi mi impenna, e chi mi scald’il core?* esibisce una fitta rete intertestuale, entrando in dialogo con la *Theologia platonica ficiniana*²⁶ e reimpiegando tessere lessicali di due sonetti di Luigi Tansillo e del *Caos del Triperuno* di Teofilo Folengo.²⁷ In tal modo Bruno si confronta con il volo tansilliano verso un amore per “bella e nobile

²⁵ Id., *De immenso et innumerabilibus, seu de universo & mundis*, in Id., *Poemi filosofici latini*, ristampa anastatica delle cinquecentine, a cura di E. Canone, La Spezia, Agorà, 1999, pp. 399-400 (1-24). Per le tessere di Lucrezio in questo passo si veda M. Salvatore, *Immagini lucreziane nel “De immenso” di Giordano Bruno*, in “Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici”, s. IV, V, 2003, pp. 123-134; Ead., *Giordano Bruno, Lucrezio e l’entusiasmo per la vita infinita*, in “Studi rinascimentali”, 1, 2003, pp. 111-118.

²⁶ Si veda R. Sturlese, *Le fonti del “Sigillus sigillorum” del Bruno, ossia: il confronto con Ficino a Oxford sull’anima umana*, cit., pp. 164-166.

²⁷ Si veda G. Bruno, *Dialoghi italiani, I: Dialoghi metafisici*, nuovamente ristampati con note da G. Gentile, terza edizione a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 365-366 (nota del curatore).

donna”,²⁸ ma anche con il volo dell’anima platonica verso il paradiso celeste e la contemplazione della divinità trascendente: radicalmente alternativo a quelli dei petrarchisti e dei platonici, il volo bruniano dell’anima è infatti la ricerca intellettuale e la tensione etica del furioso eroico, che gli permettono di riconsiderare l’uomo, il nostro pianeta e la pluralità dei mondi avvicinandosi progressivamente alla conoscenza dell’Uno-Tutto. Smantellato il ficiniano paradiso celeste dell’anima, Bruno prospetta il paradiso terrestre dell’intelletto, dove si può raggiungere la felicità terrena e parziale del “sempre desiderare, volere e raggiungere mete più alte”.²⁹

Nell’*Argomento... sopra Gli eroici furori* Bruno liquida con fermezza tutta la poesia che nelle diverse età storiche ruota “constantemente” attorno alla “bellezza d’un corpo femminile” e ai continui tormenti d’amore del poeta. Su questa poesia che può rappresentare solo il “teatro del mondo” in crisi e la “scena” delle apparenze e delle vanità, su questa tipologia di poeti che “adoratori e servi di cosa senza fede” finiscono con l’essere “da basso, brutto e sporco ingegno”,³⁰ Bruno lancia gli acidi corrosivi della parodia:

“Che spettacolo (o Dio buono) più vile et ignobile può presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso: per dovenir or freddo, or caldo, or fervente, or tremante, or pallido, or rosso, or in mina di perplesso, or in atto di risoluto; un che spende il miglior intervallo di tempo, e gli più scelti frutti di sua vita corrente, destillando l’elixir del cervello con mettere in concetto, scritto, e sigillar in pubblici monumenti, quelle continue torture, que’ gravi tormenti, que’ razionali discorsi, que’ faticosi pensieri, e quelli amarissimi studi destinati sotto la tirannide d’una indegna, imbecille, stolta e sozza sporcizia?”³¹

²⁸ Cfr. L. Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell’autografo ed altri manoscritti e stampe*, Napoli, Tip. Degli Artigianelli, 1926, vol. I, p. 3.

²⁹ Cfr. R. Sturlese, *Il problema della genesi degli “Eroici furori”*, citato in dattiloscritto per la cortese concessione dell’autrice.

³⁰ Cfr. G. Bruno, *De gli eroici furori*, cit., pp. 488-499.

³¹ Ivi, p. 488.

Un dettagliato inventario di figure femminili e dei poeti che le cantarono (Citeride e Cornelio Gallo, Cinzia e Properzio, Corinna e Ovidio, Lesbia e Catullo, Laura e Petrarca) accusa l'intera letteratura antica e moderna, che si è asservita all'"amor venereo".³² E Bruno ironizza infine sulla "melancolia" del poeta di Laura:

"E per mia fede, se io voglio adattarmi a defendere per nobile l'ingegno di quel toscano poeta che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorga per una di Valclusa, e non voglio dire che sia stato un pazzo da catene, donarommi a credere, e forzarommi di persuader ad altri, che lui per non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melancolia, per celebrar non meno il proprio ingegno su quella matassa, con esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale, ch'abbiano fatto gli altri ch'han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, scimie de quali son coloro ch'han poetato a' nostri tempi delle lodi de gli orinali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della caristia, de la peste; le quali non meno forse sen denno gir altere e superbe per la celebre bocca de canzonieri suoi, che debbano e possano le prefate et altre dame per gli suoi."³³

Egli mette sullo stesso piano la pazzia di Petrarca e quella dei poeti burleschi che hanno scritto l'elogio delle "cose [...] basse",³⁴ pensando al *Moretum* e al *Culex* attribuiti a Virgilio, al *Liber nucis* pseudo-ovidiano, ma anche al repertorio cinquecentesco inaugurato da Francesco Berni.³⁵ La decadenza della poesia come specchio della decadenza del mondo è allora illustrata esemplarmente dalla comune bassezza dei temi, quello amoroso e

³² Cfr. *ivi*, p. 496.

³³ *Ivi*, p. 498.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 503.

³⁵ Già Pietro Aretino, in una lettera a Francesco Calvo del 16 febbraio 1540, aveva preso le distanze dalla poesia burlesca: si veda P. Aretino, *Lettere. Libro II*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1998, t. II, p. 176. E lo stesso Bruno, nella prima stesura della *Cena de le Ceneri*, aveva denunciato la follia degli antichi poeti burleschi: si veda G. Bruno, *La cena de le Ceneri*, cit., p. 580 (*Appendice II*). Sul genere si veda fra l'altro S. Longhi, *Lusus. Il capitolo bernesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983; D. Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Centro Edizioni 2P, 1984.

quello comico, con una provocatoria sovrapposizione delle rispettive tessere lessicali:

“ [...] per quegli occhi, per quelle guance, per quel busto, per quel bianco, per quel vermiglio, per quella lingua, per quel dente, per quel labro, quel crine, quella veste, quel manto, quel guanto, quella scarpetta, quella pianella, quella parsimonia, quel risetto, quel sdegnosetto, quella vedova fenestra, quell’eclissato sole, quel martello; quel schifo, quel puzzo, quel sepolcro, quel cesso, quel mestruo, quella carogna, quella febre quartana, quella estrema ingiuria e torto di natura: che con una superficie, un’ombra, un fantasma, un sogno, un circeo incantesimo ordinato al servizio della generazione, ne inganna in specie di bellezza.”³⁶

La coscienza di vivere in un tempo storico di crisi, che dalle tenebre porterà finalmente alla luce, stimola il Nolano a elaborare un progetto di nuova poesia che accompagni i segnali di rinnovamento del mondo. Il poeta dovrà allora volgere le spalle agli “amori volgari e naturaleschi”³⁷ e innalzarsi alla contemplazione divina, abbandonando i furori dell’amore ordinario per cantare invece quelli dell’amore divino o eroico. Il volo del passero solitario sarà la perfetta immagine di questo nuovo creatore, cittadino dell’universo infinito:

“Tal dunque essendo il mio animo, ingegno, parere e determinazione, mi protesto che il mio primo e principale, mezzano et accessorio, ultimo e finale intento in questa tessitura fu et è d’apportare contemplazion divina, e metter avanti a gli occhi et orecchie altrui furori non de volgari, ma eroici amori [...] .”³⁸

³⁶ G. Bruno, *De gli eroici furori*, cit., p. 490.

³⁷ Cfr. *ivi*, p.494.

³⁸ *Ivi*, p. 500.



MARIA CRISTINA CABANI

UNA NUOVA RISCrittURA DELL'EPICA: PARODIA E SATIRA NELLA “SECCHIA RAPITA”

Alessandro Tassoni ha fissato le regole dell'eroicomico con l'intenzione, come lui stesso scrive, di aprire una “nuova strada”¹ che altri avrebbero potuto percorrere e anche ampliare. Qualcuno ci ha provato, come Carlo de' Dottori, che nell'*Asino* (1517) lascia intendere di voler seguire le sue orme,² o Bartolomeo Bocchini che nel *Lambertaccio* (1641) riprende da opposto punto di vista il conflitto narrato nella *Secchia* e conia un nuovo genere “tragicoeroicomico”.³ Altri nominano Tassoni fra i loro

¹ Cfr. A. Tassoni, *A chi legge*, in Id., *La secchia rapita*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990, vol. II (Redazione definitiva), p. 5: “Or questa nuova strada, come si vede, è piaciuta comunemente. All'Autore basta averla inventata e messa in prova con questo saggio. Intanto, com'è facile aggiungere a le cose trovate, potrà forse qualcun'altro avanzarsi meglio in essa”.

² Nella *Dedica* Dottori riprende infatti un buon numero di argomenti dalla prefazione tassoniana: il confronto con Aristotele, la legittimità del genere misto, l'uso dell'anacronismo, la composizione del poema in pochi giorni e per divertimento. Egli usa altresì il termine “eroicomico” per definire il genere cui appartiene il suo poema. Si veda C. De' Dottori, *L'Asino*, a cura di A. Daniele, Bari, Laterza, 1987, pp. 1-6.

³ Cfr. B. Bocchini, *Le pazzie de' savi, o vero il Lambertaccio, poema tragicoeroicomico*, Venezia, Bertani, 1641. Si veda G. Arbizzoni, *Poesia epica*,

modelli (*Il Catorcio di Anghiari* di Federigo Nomi, 1685 ca.), altri ancora si limitano a scegliere in suo omaggio un episodio di storia locale come argomento dei loro poemi (*Il Torracchione desolato* di Bartolomeo Corsini nel 1660, *La presa di Sanminiato* di Ippolito Neri a fine secolo). Esiste cioè una linea tassoniana, contrapposta a una diversa corrente comico-burlesca che trova il suo archetipo nel *Morgante*.⁴ La definizione di eroicomico, infatti, viene attribuita spesso indebitamente a generi diversi da quello pseudo-storico alla Tassoni, alla burla mitologica, al travestimento burlesco. La colpa è in parte dello stesso Tassoni, il quale, per difendere il proprio primato nell'invenzione del genere, ha voluto chiamare in causa, ma solo per distinguersene, *Lo scherno degli dei* di Francesco Bracciolini (1618).⁵ La *Secchia rapita* è rimasta però l'unico vero esemplare dell'eroicomico così come Tassoni lo aveva ideato e battezzato, l'unico modello che ha avuto un peso non solo in Italia, ma anche e soprattutto a livello europeo. L'insolita miscela di ingredienti che lo rendono ancora oggi interessante non si è mai più realizzata nella sua pienezza.

Quando Tassoni inizia il suo poema, nel primo Seicento, l'epica è ancora considerata la prova più impegnativa per un autore, ma i poemi post-tassiani non riescono mai a raggiungere l'altezza del modello e spesso sembrano scimmiottarlo goffamente. Basti pensare alle frecciate che lo stesso Tassoni lancia al "legno santo"⁶ della *Croce racquistata* di

eroicomico, satirico, burlesco, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. V: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1997, p. 750.

⁴ Si veda S. Nicosia, *La funzione "Morgante". Persistenze e variazioni nel genere comico in ottave tra Cinque e Settecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.

⁵ Sulla polemica fra Tassoni e Bracciolini si veda M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 153-155 e pp. 160-162; A. Lazzarini, *Poesia eroicomico e satira poetica: Tassoni, Bracciolini e Marino*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", XVII, 1, 2014, pp. 107-149.

⁶ Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 351 (XII 11, 6) e le *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani* (1630), ivi, p. 430

Bracciolini (1605), o alle ironie di Giambattista Marino (che senza successo si cimenta nel genere) contro coloro che, pretendendo di “fare un saltetto dietro al Tasso”, mostrano “il tondo con quanto di vergognoso si appiatta sotto la coda”.⁷

Già alla fine del secolo precedente erano state sperimentate forme nuove e mescolate, come la tragicommedia. È nota la controversia che si scatenò intorno al *Pastor fido* (1583-1587) di Battista Guarini. All’inizio del nuovo la volontà di innovazione è ormai diffusa, ma sempre nell’ambito di una problematica interamente letteraria, che ha alle spalle discussioni come quella, animata e animosa, fra tassisti e ariostisti. In linea con il nuovo gusto barocco, si impone l’esigenza di proporre qualcosa di inedito e meraviglioso nel senso di stupefacente. L’eroicomico risponde alle nuove tendenze: è una “nuova strada” nell’ambito del genere epico, rispetto al quale si mostra eversivo: viola le norme aristoteliche, parodia i modelli classici, compresi quelli volgari, mescola gli stili. La sua novità risiede dunque, prima di tutto, in una continua infrazione più o meno dichiarata al canone epico, il che paradossalmente significa anche una dipendenza da quel canone.

Il rovesciamento parodico della materia epico-cavalleresca era già stato sperimentato nel secolo precedente: basti pensare alla produzione cavalleresca di Pietro Aretino, in particolare l’*Orlandino* (1540) e l’*Astolfeida* (1540), e all’*Orlandino* di Teofilo Folengo (1526). Ancor prima, il *Morgante* aveva immesso una forte componente comica nell’ambito dell’ancor giovane tradizione. I titoli stessi di questi poemetti cinquecenteschi (dei semplici abbozzi quelli aretiniani) rivelano che la

(Bracciolini aveva “usato il ‘legno santo’ per la ‘croce’, facendo equivoco col legno d’India che guarisce il mal francese”).

⁷ Cfr. G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 243 (lettera del gennaio 1620 a Claudio Achillini).

parodia cinquecentesca si applica di preferenza a personaggi della tradizione cavalleresca, siano essi Orlando, Astolfo o Carlo Magno.

Tassoni è il primo a sostituire al modello cavalleresco l'epica tassiana. Si tratta di una sostituzione fondamentale, che fa del suo eroicomico qualcosa di completamente diverso dalle parodie quattrocentesche. Solo dopo la *Gerusalemme Liberata* e dopo i *Discorsi del poema eroico*, infatti, è possibile parlare propriamente di eroicomico. Questo perché non si dà parodia di genere laddove non esista una definizione e una chiara regolamentazione del genere stesso. Tassoni ne è consapevole, tanto è vero che nelle prefazioni alla *Secchia* richiama punto per punto i principii costitutivi dell'eroico teorizzati da Torquato Tasso (materia, unità, verosimiglianza).⁸

Ma parlare di parodia dell'epica non basta a spiegare la complessità dell'eroicomico tassoniano. E questo non solo perché, accanto all'epico, Tassoni parodia il genere lirico (soprattutto nei suoi moderni esiti marinisti) e non esita a inserire brani di sapore comico bernesco e parodie linguistiche anticruscanti. L'epica resta il fondamentale modello di confronto, ma *La secchia rapita* manifesta ambizioni maggiori del semplice gioco parodico. La pulsione teorica di Tassoni non è inferiore a quella di Tasso, ma mentre Tasso procede in parallelo nei due settori (teorico e pratico), Tassoni sembra quasi dare più importanza alla teoria che alla prassi. Nel caso della *Secchia*, lo comprovano le numerose e lunghe prefazioni; nell'ultima la *Secchia* è presentata oltre che come una "messa in prova" della "nuova strada", come un esperimento alchemico di accostamento fra sostanze incompatibili, come la verifica di un'ipotesi della quale non si conoscono ancora bene le conseguenze:

⁸ Si veda A. Tassoni, *A chi legge*, cit., pp. 4-5; A. Balbani, *A chi legge*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (redazione definitiva), p. 434.

“Ma comunque si sia, quando l’autore compose questo poema (che fu una state ne la sua gioventù) non fu per acquistar fama in poesia, ma per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco.”⁹

Quasi sempre le dichiarazioni tassoniane vanno lette in senso antifrastico. Non solo, infatti, egli ripone molte speranze nel suo esperimento e ne attende fama (come dichiara un po’ ovunque), ma intorno a quell’esperimento non lavora “per passatempo”, come vuol farci credere, ma intensivamente e a lungo. Ricordo che il poema, composto fra il 1614 e il 1616, sarà pubblicato solo nel 1622 a Parigi completo nei suoi dodici canti (negli anni precedenti Tassoni aveva tentato di stampare la *Secchia* in una redazione composta da dieci canti). Ma Tassoni continuerà a lavorarci e una nuova edizione, questa volta corredata anche dalle *Dichiarazioni* attribuite all’amico Gasparo Salviani (ma in realtà sue), sarà pubblicata nel 1630. Le lettere attestano il minuzioso lavoro di documentazione onomastica, toponomastica e di storia locale e l’intenso lavoro variantistico che accompagna tutta l’opera di scrittura e di revisione. Prima di iniziare la composizione della *Secchia*, Tassoni si era ripetutamente interrogato sul poema epico, sia postillando l’*Orlando furioso*,¹⁰ sia riflettendo, nei *Pensieri*, sull’epica classica (Omero in particolare) e moderna (Ludovico Ariosto e Tasso). Non scriverà mai, però, un poema epico in senso tradizionale. L’unico suo poema è la *Secchia*, che non è per lui (come sarà invece per Bracciolini) l’alternativa comica all’opera seria, ma un’opera sperimentale che nel suo ambizioso progetto dovrebbe proporsi come una moderna variante dell’epico, ben diversa dalle parodie

⁹ A. Tassoni, *A chi legge*, cit., p. 5.

¹⁰ Si veda M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell’eroicomico*, cit., pp. 7-136 e L. Ferraro, *Lo studio del “Furioso” e la pratica della postilla*, Firenze, Cesati, 2018.

cinque-seicentesche. Non a caso egli sente continuamente il bisogno di rivendicare la novità della *Secchia rapita* e di distinguersi: *in primis* da Luigi Pulci e Francesco Berni, sui quali esprime un giudizio del tutto negativo, secondariamente da altre forme parodiche spesso definire erroneamente eroicomiche, come il burlesco *Scherno degli dei* di Bracciolini. Nella prefazione a nome di Alessio Balbani, nel 1619, scrive:

“È vero che alcuni altri versificatori toscani aveano già prima mischiate facezie fra le cose gravi, come il Bernia et il Pulci; ma il Bernia non fece poema epico e solamente aggiunse alcune ottave ai canti del Boiardo, e 'l Pulci uscì dall'arte e perdè la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azzioni inverisimili e favole puerili. Ma l'autore della *Secchia* ha fatto poema misto nuovo e secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al soggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile ...”¹¹

Il poema epico seicentesco è contraddistinto dalla vastità dell'apparato paratestuale. Lettere prefatorie, allegorie e annotazioni mirano a garantirne la legittimità, l'ossequio al canone e alla morale. Anche nell'eroicomico alla maniera tassoniana la parte commentativa ha uno sviluppo ipertrofico. Oltre che dalla prefazione, il poema è corredato delle già ricordate *Dichiarazioni*, un autocommento comico che si modella, ancor più che sulla tradizione cinquecentesca del commento giocoso, sull'esperienza delle postille all'Ariosto e delle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* dello stesso Tassoni.¹² Il lettore è informato dunque preventivamente e momento per momento delle intenzioni dell'autore, dello sviluppo dell'azione, dell'identità dei personaggi, degli aneddoti cui si allude, ma anche di questioni linguistiche e letterarie:

¹¹ A. Balbani, *A chi legge*, cit., p. 434.

¹² Si veda A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Modena, Cassiani, 1609 e A. Lazzarini, *Attorno alle "Considerazioni sopra le rime del Petrarca"*, in *Alessandro Tassoni poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di M. C. Cabani e D. Tongiorgi, Modena, Panini 2017, pp. 121-139.

“La *Secchia rapita*, poema di nuova spezie inventata dal Tassone, contiene una impresa mezza eroica e mezza civile fondata su l’istoria de la guerra che passò tra i Bolognesi e i Modanesi al tempo dell’Imperatore Federico Secondo, ne la quale Enzo Re di Sardigna, figliuolo del medesimo Federico, combattendo in aiuto de’ Modanesi restò prigionero, e prima d’essere liberato morì in Bologna, come oggidì ancora può vedersi da l’epitaffio de la sepoltura, ne la chiesa di San Domenico.

La secchia di legno, per cagion de la quale è fama che nascesse tal guerra, si conserva tuttavia ne l’Archivio della Cattedrale di Modena appesa a la volta della stanza [...].

Di tal guerra narrano il Sigonio e il Campanaccio [...] d’onde si può vedere che l’poema della secchia rapita ha per tutto ricognizione d’istoria e di verità.”¹³

Riconosciamo qui alcuni capisaldi dell’epica tassiana e in particolare il precetto relativo alla storicità della materia, accompagnato dai dovuti riferimenti documentari: non solo la storia principale (guerra fra i Modenesi e i Bolognesi) è stata narrata da storici autorevoli (Carlo Sigonio, Jacopo Campanacci), ma esistono prove tangibili della sua realtà (la sepoltura di re Enzo, la secchia). Per Tasso il fatto che la materia fosse storicamente vera e certificata era un presupposto fondamentale, che garantiva verosimiglianza al racconto. Proprio su questo piano si eserciterà allora, prima di tutto, la parodia tassiana: non una ma più storie vere, sovrapposte più che intersecate.

La più importante novità dell’eroicomico della *Secchia* consiste infatti nella manipolazione temporale, nell’anacronismo, che consente di mescolare e confondere eventi avvenuti nell’arco di tre secoli. A differenza di quanto annuncia (la guerra fra Modena e Bologna e la cattura di re Enzo), nella *Secchia* egli confonde volutamente storie diverse e tempi diversi. Così alla battaglia della Fossalta del 1249, in cui i Bolognesi fecero prigioniero re Enzo, si sovrappone quella di Zappolino del 1325, quando i modenesi si erano spinti fin dentro Bologna e avevano rubato per sprezzo una secchia di legno. Ma l’anacronismo è ancora più spinto, perché Tassoni si diverte nel contempo a raccontare la seicentesca guerra della Garfagnana

¹³ A. Tassoni, *A chi legge*, cit., p. 4.

e a mettere in azione personaggi contemporanei, conoscenti, amici e nemici: tutti riconoscibilissimi, soprattutto nell'ambiente in cui il testo è prodotto. E se il lettore dovesse faticare nell'identificazione, lo soccorrono spesso le *Dichiarazioni*. La satira appare infatti una componente fondamentale del suo eroicomico. E la satira si esercita solo nel quadro della società che Tassoni e i suoi lettori conoscono. Nessun Orlando, Rinaldo, e nemmeno Goffredo, ma personaggi che consentano, soprattutto grazie ai loro nomi, di riconoscere persone note.¹⁴

Come si è visto, Tassoni allude a una impresa “mezza eroica e mezza civile”. Rispetto all'epica assistiamo allora a un drastico restringimento dei confini dell'azione e a un degradamento dei motivi del conflitto. Esso non è più fra cristiani e pagani o addirittura, come era in Tasso, fra Dio e Satana, ma fra due città vicine e per un obiettivo futile (la secchia di legno), un oggetto definito nel proemio “un'infelice e vil secchia di legno”¹⁵ (equivalente degradato del santo sepolcro). La grandezza dell'*epos* è intaccata dalla scelta di una tematica localistica e comunale, che riflette in qualche modo la realtà storica: il ritorno alla proprietà terriera e l'affermarsi di una nobiltà falsa, che ha acquistato i suoi titoli in cambio di “un presciutto”.¹⁶ Contemporaneamente Tassoni fa riferimento diretto a una polemica, ormai datata, intorno all'unità o molteplicità della favola:

“L'impresa è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine; e se non è una d'un solo, Aristotile non prescrisse mai ai compositori così fatte strettezze. È oggidì

¹⁴ Si veda M. C. Cabani, *L'ipertrofia onomastica della “Secchia rapita”*, in Id., *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 23-50.

¹⁵ Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 7 (I, 1, 3).

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 203 (VII, 21, 8) e le *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 412: “Un tal principe greco, che si vantava della stirpe di Costantino Magno e mostrava privilegi di carta pecora vecchia, veggendo l'ambizione degl'Italiani, dava loro titoli a decine senza risparmio per ogni minima mercede. E a Ferrara fe' gran profitto, dove infeudò le terre del Turco”.

chiaro che le azioni di molti dilettono più che quelle d'un solo [...] Percioché il diletto de la poesia epica non nasce dal veder operare un uomo solo, ma dal sentir rappresentare versimilmente azioni maravigliose: le quali quanto sono più, tanto più dilettono [...] E per questo veggiamo che l'Ariosto, tutto che non abbia unità di favola e introduca gran molteplicità di persone, diletta molto più de l'*Odissea* d'Omero."¹⁷

Punti di riferimento espliciti, oltre al Tasso, sono Omero e Ariosto. Tassoni è un modernista anti-aristotelico e si ribella alle ristrettezze di certa miope precettistica. Esordisce proclamando che "l'azione una e di un solo", e finisce col difendere la molteplicità di azioni e di personaggi dell'*Orlando furioso*. L'azione "una e di un solo" costituisce un compromesso fra l'idea dell'unità d'azione e quella dell'unità di personaggio (esemplificata dall'*Odissea*, sperimentata e teorizzata nel Cinquecento da Giovan Battista Giraldi Cinzio con l'*Ercole*, 1557).¹⁸ La *Secchia* garantisce l'unità di azione ma mira anche al diletto, inseparabile dalla molteplicità e dalla meraviglia. Tassoni si mostra dunque, a modo suo, fedele ai precetti dell'epica: la *Secchia* è composta di dodici canti come l'*Eneide* di Virgilio; canta un'azione sola che sul modello dell'*Iliade* è la vendetta per un'offesa ricevuta (il rapimento della secchia, corrispettivo moderno e degradato della bella Elena).¹⁹

In realtà l'allusione alla perfezione strutturale del poema ("l'impresa è una e perfetta") mette in luce una delle sue caratteristiche fondamentali, che potremmo definire ironia strutturale o intreccio negato. Il poema è infatti antidinamico, sgretola l'azione che è il capisaldo del poema epico, pecca di inconcludenza: la conclusione c'è ma non apporta nessuna

¹⁷ A. Tassoni, *A chi legge*, cit., pp. 4-5.

¹⁸ Si veda G. Arbizzoni, *Intorno alla "Secchia": ricezione e commento*, in *Alessandro Tassoni poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, cit., pp. 158-159.

¹⁹ Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 8 (I, 2, 7-8): "Vedrai, s'al mio cantar porgi l'orecchia / Elena trasformata in una secchia".

soluzione.²⁰ Dopo l'ultimo comico duello fra Lemizzone e Sprangon da la Palata (il duello finale è un *topos* dell'epica, come quello esemplare di Ruggiero e Rodomonte nel *Furioso*), la storia finisce con un nulla di fatto, molte vicende sono interrotte e mai completate. Ironizzando sulla voluta incompletezza della vicenda di Manfredi che parte alla liberazione di re Enzo ma giunto a Napoli si innamora e non prosegue nella sua missione, Tassoni mette in evidenza in nota il meccanismo parodico di cui si serve: "Qui alcuni hanno richiesto perché il poeta non seguiti a narrare quel che facesse Manfredi per liberare il fratello dalle mani de' Bolognesi".²¹ Secondo lui, "questa è un'altra istoria" e "neanco Tasso descrive ciò che avvenisse d'Armida e di Erminia dopo la presa di Gerusalemme perché erano cose fuori della favola scritta da lui".²² A dire il vero, tuttavia, ciò che Tassoni avrebbe dovuto raccontare non era affatto (secondo i parametri tradizionali), "fuori dalla favola" ma un momento centrale: la perdita di una rigorosa gerarchia fra eventi di primo piano e secondari si affianca dunque all'anacronismo nello scardinamento della struttura epica, che Tassoni incrina silenziosamente sotto un apparente ossequio.

La componente intertestuale, come abbiamo visto, è parte essenziale del gioco parodico della *Secchia*: dalla *Batracomiomachia* a Tasso e Ariosto, da Boiardo a Pulci, da Dante e Petrarca fino a Folengo e ai lirici contemporanei, Tassoni adotta sempre un atteggiamento ambiguo che oscilla fra l'emulazione e la dissacrazione. Se Tasso esordiva con sicurezza ("canto"), Tassoni è allora più cauto ("vorrei cantar")²³ e sembra rifarsi

²⁰ Si veda G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell' "Adone" e nella "Secchia rapita"*, in "Nuova secondaria", IV, 1987, pp. 24-29.

²¹ Cfr. *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 423.

²² Cfr. *ibidem*.

²³ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009, p. 53 (I, 1, 1) e A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 7 (I, 1, 1).

piuttosto a Bernardo Tasso che così cominciava l'*Amadigi*: egli canta di "guerra" come vuole l'*epos*, ma anche di "accidenti strani"²⁴ che col tema bellico non hanno a che fare. All'interno di questo complesso *pastiche*, fonte principale è comunque l'*Iliade* omerica, che si degrada trasformando Elena in una secchia e l'ira funesta di Achille nel "memorando sdegno"²⁵ dei Modenesi. La degradazione parodica, tuttavia, non va contro Omero ma contro il presente, poichè i conflitti contemporanei, scatenati da interessi locali e asfittici, possono essere celebrati solo da una musa deteriorata, non Omero ma lo pseudo-Omero, non Tasso ma il macaronico Folengo. È chiara insomma nel poema una forte componente satirica (precedentemente ignota al genere) diretta contro la realtà contemporanea, che stride a contatto con le movenze solenni dell'epica.

Ancor più che dalle allusioni letterarie e dal gioco parodico, il successo immediato del poema dipende proprio dalla sua componente satirica che si riferisce direttamente a fatti e personaggi contemporanei all'autore. Il restringersi dei confini geografici, il ridursi degli eventi ad aneddoti locali, rendono allora l'eroicomico volutamente oscuro e lo trasformano spesso in un gioco di indovinelli. Come notava Pierre Perrault accingendosi a offrire una traduzione della *Secchia rapita*:

"[...] cet ouvrage est une manière de Satyre contre les gens du païs & du temps où elle a esté escrite, dont il faudroit avoir une connoissance particuliere pour y prendre autant de plaisir que font ceux qui les connoissent."²⁶

²⁴ Cfr. *ibidem* (I, 1, 6).

²⁵ Cfr. *ibidem* (I, 1, 1).

²⁶ P. Perrault, *Avertissement ou Reflexions sur le Poëme Italien du Seau enlevé, et sur sa traduction en prose Française*, in A. Tassoni, *La secchia rapita. Le seau enlevé. Poëme héroicomicque du Tassoni. Nouvellement traduit d'italien en françois*, Paris, Guillaume de Luyne et Jean Baptiste Coignard, 1678, s. n. p.

Potremmo dire allora che i consumatori del poema sono in prima istanza quegli stessi personaggi celati dietro i protagonisti della storia antica e non a caso gli amici dell'autore insistevano per essere immortalati nel suo testo.²⁷ Come spiega il prefatore, il poeta

“ [...] nel rappresentare le persone passate s'è servito di molte presenti, come i pittori che cavano da i naturali moderni le faccie antiche; perciocché è verisimile che quello che a oggidì vediamo, altre volte sia stato. Però dove egli ha toccato alcun vizio è da considerare che non sono vizi particolari, ma comuni al secolo; e che per esempio il Conte di Culagna e Titta non sono persone determinate, ma le idee d'un codardo e vanaglorioso e d'un zerbin romanesco.”²⁸

La dichiarazione va interpretata, come sempre, in senso opposto e nei personaggi della storia si devono effettivamente riconoscere persone reali. *La secchia rapita* è piena di nomi e l'onomastica gioca un ruolo importante nella costruzione di questa creazione “eroisatiricomico”.²⁹ Da un lato i nomi collegano la storia antica con il mondo contemporaneo, dall'altro i nomi sono fonte di comicità diretta poiché sono parlanti ed espressivi, facendo scattare giochi verbali e semantici di effetto immediato. Pensiamo al nome eccessivo e ridondante di Aliprando d'Arrigozzo de' Denti da Balugola, destinato a creare la scena stessa dove compare il personaggio: durante un combattimento Balugola resta ferito “e dal tanto gridar gli cadde l'ugola”.³⁰ Analogamente Nasidio Bonasoni “aveva un naso contro la prammatica”³¹ e la sua fine bizzarra (evirato, gli sono appesi al naso i

²⁷ Si veda A. Tassoni, *A chi legge*, cit., p. 5.

²⁸ *Ibidem*. Si veda G. Preti, *All' Illustrissimo... signor D. Antonio Barberini...*, in A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1989, p. 606.

²⁹ Cfr. *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 422.

³⁰ Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 31 (I, 49, 8).

³¹ Cfr. *ivi*, p. 107 (IV, 9, 4).

genitali) dipende dal suo nome, che evoca (come nella letteratura comico-realistica) il membro virile.

Se Tassoni dichiara ripetutamente il carattere leggero del suo poema, rivolto al puro divertimento dei "dotti" e degli "idioti", egli insiste anche opportunamente sulla scelta fondamentale della mescolanza di stili incompatibili, l'eroico e comico, il grave e il burlesco:

"Ma comunque si sia, quando l'autore compose questo poema (che fu una state ne la sua gioventù) non fu per acquistar fama in poesia, ma per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco: immaginando che se ambidui diletavano separati, avrebbono eziandio diletato congiunti e misti: se la mistura fosse stata temperata con artificio tale che da la loro scambievole varietà tanto i dotti quanto gli idioti avessero potuto cavarne gusto."³²

Tale mescolanza contravviene a quanto prescriveva Tasso quando bandiva il comico dallo stile eroico, condannando Ariosto per le sue imperdonabili cadute stilistiche.³³ La novità sarebbe dunque nel semplice accostamento, ma nel poema al comico per accostamento si unisce anche quello per travestimento, che scaturisce dal contrasto fra un soggetto degradato e uno stile alto. L'accostamento genera la dissonanza eroicomica e Tassoni ricorre allora anche all'immagine del "drappo cangiante",³⁴ distinguendolo dalla livrea ben compartita degli Svizzeri: l'immagine può indicare la "transizione sfumata"³⁵ fra i diversi registri ma anche il gioco dei doppi sensi, quel dubbio interpretativo che assilla costantemente il lettore della *Secchia*. Come dichiara il poeta nella prefazione del 1624, chi

³² Cfr. Id., *A chi legge*, cit., p. 5.

³³ Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 41: "Però, avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi si converrà però l'umile che è proprio del comico, come fece l'Ariosto".

³⁴ Cfr. *Gasparo Salviani a i lettori*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 447.

³⁵ Cf. G. Arbizzoni, *Intorno alla "Secchia": ricezione e commento*, cit., p. 160.

legge trova nel poema tutti i requisiti che Tasso vuole rispettati, ma anche uno scarto completamente nuovo:

“ [...] non solo invenzion nuova e singolare, ma squisita disposizione, unità di azione, imitazione di costume, dolcezza di numero, candore di dicitura, vaghezza di colori e (quando egli vuol sollevarsi), altezza di stile veramente grave ed eroico. [...] Dalla quale altezza egli a bello studio si precipita bene spesso ad uno scherzo repentino e inaspettato, il quale artificio è dilettevole a meraviglia [...] .”³⁶

La stessa precipitazione può realizzarsi a livello di ottava, sfruttando la sua caratteristica bipartizione: se il distico baciato era sempre stato usato per effetti di innalzamento o abbassamento stilistico, l'eroicomico lo impiega come acme del contrasto. Ma può operare anche nel trattamento narrativo degli episodi, come dichiara l'autore a proposito del canto nono che inaugura la sezione romanzesca del poema: “Questo canto pare aver poco del comico e nondimeno è tutto comico, perciò tien sospeso l'uditore fino alla fine; poi in aspettazione di cosa grave e seria finisce in un ridicolo”.³⁷

In tempi recenti si è molto insistito sulla capacità di Tassoni di affiancare senza fondere le due componenti, oscillando tra una ripresa filologica dell'epica e una sua deformazione dissacrante: le parti serie, insomma, sarebbero veramente serie, re Enzo sarebbe un eroe interamente positivo e Tassoni, più che un innovatore, un nostalgico epigono del Tasso.³⁸ A ben guardare, tuttavia, la logica dell'aspettazione e del rivolgimento, sulla quale è fondato l'intero poema, rende il lettore continuamente incerto circa le intenzioni dell'autore impedendogli

³⁶ G. B. Brugiotti, *All'illustrissimo... signor D. Antonio Barberini...*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 443.

³⁷ Cfr. *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 419.

³⁸ Si veda per esempio L. Ferraro, *A proposito di re Enzo: un personaggio tassiano nella “Secchia rapita”*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di G. Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 79-99.

quell'immedesimazione e quella fiducia che consentono all'epico di agire. Basta una caduta comica a compromettere la serietà, mentre non è vero l'opposto: "dessi avvertire da chi compone a non porre mai cosa fra le nobili e gravi che non vi si possa dire se non bassamente".³⁹

Anche il personaggio di re Enzo, allora, non può essere considerato esente dal comico. Certo, il sogno che lo invita all'azione è un *topos* canonico e il canto terzo inizia in maniera altisonante, ineccepibile dal punto di vista epico:

"Era tranquillo il mar, sereno il cielo;
taceva l'onda e riposava il vento,
e ingemmata di fior, sparsa di gelo,
l'alba sorgea dal liquido elemento";⁴⁰

tuttavia Enzo è impossibilitato all'azione perché è subito fatto prigioniero e barattato senza successo con una secchia, mentre l'autore non esita a porlo in ridicolo subito dopo la presentazione, con un salto di tono calcolato: quanto più l'eroico (e il lirico) è filologicamente imitato, tanto più clamorosa è la precipitazione comica. Avviandosi all'impresa ridicola profetizzata dal sogno, l'eroe rovescia infatti con fragore l'orinale spargendone ovunque il contenuto:

"Chiese tosto i vestiti e impaziente
si lanciò de le piume e, tratta fuore
la spada ch'avea dietro al capezzale,
menò un colpo e ferì su l'orinale.

Quel fe' tre balzi e in cento pezzi rotto
cadde con la coperta cremesina.
Con lunga riga, fuor sparsa di botto,
per la stanza del Re corse l'orina."⁴¹

³⁹ Cfr. A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, cit., p. 289.

⁴⁰ Id., *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), pp. 70-71 (III, 1, 1-4).

Nell'avvio della seconda ottava Tassoni ricalca, con un notevole effetto straniante, le parole con le quali Ariosto descrive drammaticamente la decapitazione di Isabella da parte di Rodomonte (“Quel fe’ tre balzi; e funne udita chiara / voce”).⁴² Anche in questo caso la caduta eroicomica deriva dal contrasto fra alto e basso, fra tragico e comico, ma esso si realizza entro una dimensione intertestuale.

Proprio il contrasto serio-comico resta il principio fondativo della forma inventata da Tassoni, anche se l'immagine già ricordata del poema simile a un “drappo cangiante”, che muta a seconda di come lo si guarda, sembrerebbe alludere a una concezione più sfumata e più attenuata dell'eroicomico. Quell'immagine acquista concretezza di fronte ai numerosi versi e contesti dal significato ambiguo e sfuggente, che lasciano il lettore in sospeso e lo inducono a “una lettura sospetta”.⁴³ Il genere, ancora incerto sui propri fondamenti teorici, mostra il suo forte carattere sperimentale e autorizza di conseguenza interpretazioni fra loro discordanti. La complessa proposta tassoniana, peraltro, troverà pochi imitatori autentici: la *Secchia* avrà il successo italiano ed europeo che Tassoni si

⁴¹ Ivi, p. 72 (III, 4, 5-8 e 6, 1-4).

⁴² Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 757 (XXIX, 26, 1-2).

⁴³ Cfr. G. Arbizzoni, *Intorno alla “Secchia”: ricezione e commento*, cit., p. 169. Oltre al contrasto ironico che spesso le *Dichiarazioni* innescano nei riguardi del testo, mettendo in crisi la prima lettura che di esso si è data, nel testo stesso non sono rari versi carichi di ambiguità, di fronte ai quali il lettore resta interdetto. Mi limito qui ad un solo esempio, relativo alle parole del messaggero bolognese venuto a proporre un accordo, il quale ricorda come il giorno precedente i modenesi hanno fatto ingresso in Bologna. Per entrare, dice il messaggero, essi “sforzarono la porta che s’apria”, cioè ‘forzarono la porta, la quale, di conseguenza, si aprì’, ma anche ‘forzarono la porta, che si sarebbe comunque aperta senza violenza’. Nel secondo caso Tassoni ironizzerebbe sull'ingresso dei modenesi, tutt'altro che eroico, in Bologna. Considerazioni analoghe valgono per interi episodi, come quello, assai discusso, di Ernesto e Iaconia: si veda M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 116-129.

attendeva, ma sarà utilizzata come modello per esperimenti solo in parte simili. Solo una contingenza favorevole e irripetibile ha consentito al modenese di condensare nel glorioso manufatto di legno ben tre secoli di storia, concedendo all'invenzione di spaziare liberamente sia pure entro i limiti di una comica credibilità.



ERMINIA ARDISSINO

**CITARE O NON CITARE LA BIBBIA.
CENSURA E AUTOCENSURA NEL SEICENTO
ITALIANO**

1. Postille e lettere di Galileo Galilei

Tra le postille di Galileo alle rime del Petrarca, apposte all'edizione basileana del 1582 con l'esposizione di Lodovico Castelvetro, si trovano risolte e costanti cassature delle citazioni e dei riferimenti biblici che il commentatore riformato ha voluto porre, per mostrare gli echi scritturali, soprattutto neotestamentari, che aveva trovato nella poesia amorosa del canzoniere petrarchesco.¹ Dopo gli attenti studi che sono stati dedicati a queste postille dal loro ritrovamento nel 1920 presso una libreria antiquaria di Roma, non si può più dubitare dell'autorialità galileiana nella loro

¹ Il volume postillato si trova ora alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con la segnatura *Rari Postillati 60: Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582.

interezza.² Sebbene non incluse nell'Edizione Nazionale conclusa già nel 1909, esse furono riconosciute come autentiche e poi edite nel 1943 e nel 1956.³

Probabilmente composte in tempi diversi e legate a ripetute letture,⁴ le postille testimoniano interessi linguistici, stilistici e lessicali di Galileo, con molta attenzione ai termini desueti, ma registrano anche reazioni personali e la sua perplessità rispetto a certe scelte del commentatore. Particolarmente rigoroso sul versante morale e intransigente verso espressioni che potrebbero avere ambigue interpretazioni, Galileo appare assai severo verso le citazioni bibliche del Castelvetro, che cancella sistematicamente o corregge o commenta polemicamente. Presentiamo qualche esempio.

Il commento a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, II, 12-13 (“Overo al poggio faticoso e alto / ritrarmi”) tratta del modo con cui gli occhi e il cuore rifuggono da Amore, come “coloro che habitano nel piano [...] rifuggono al monte” per sottrarsi a un nemico troppo potente. Il seguito, che qui citiamo, è cassato con tratti continui di penna:

“Sì come anche il Signore consigliava, che facessero gli habitatori di Giudea, dicendo Luc. 21. 20: ‘*Adunque quando vedrete intorniata Gierusalemme d’esserciti, sappiate che allhora non è lontano il distruggimento suo, Allhora coloro, che saranno in Giudea fuggano a monte*’.”⁵

² Si veda N. Vianello, *Le postille al Petrarca di Galileo Galilei*, in “Studi di filologia italiana”, 14, 1956, pp. 220 ss.

³ Si veda G. Galilei, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1943, pp. 81-325 e N. Vianello, *Le postille al Petrarca di Galileo Galilei*, cit., pp. 204-433.

⁴ Si veda A. Battistini, *Le postille petrarchesche di Galileo*, in *Nuovi contributi all’edizione nazionale delle opere di Galilei: l’iconografia e il carteggio*, a cura di V. Ricotta e C. Tarallo, Pisa, Pacini, 2015, pp. 51-73.

⁵ G. Galilei, *Scritti letterari*, cit., p. 84. Gli interventi trascrittori si sono limitati alla differenziazione di *u* da *v* e all’inserimento dei segni diacritici secondo l’uso moderno.

Ugualmente cassato è il commento a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, VIII, 2 (“terrene membra”): “Sente quel di *Genesi*, 2, 7 *Formavit quoque Dominus Deus hominem de humo*”.⁶ E cancellata è la spiegazione del luogo evangelico nel commento a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXXVII, 92 (“quella benigna angelica salute”): “Dicendo, Angelica, sente quello dell’evangelio dell’angelo Gabrielle mandato a Maria a salutarla, Luc. I. 26”.⁷

Come si vede Galileo cassa indistintamente i riferimenti biblici latini (la netta maggioranza) e quelli tradotti (rarissimi), anche quando sono solo menzionati. Altrove, ma più raramente, corregge invece il commento, come avviene per le chiose a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXVII, 5 (“E ’l vicario di Cristo”) e 14 (“per Iesù cingete omai la spada”): “Che si crede essere vicario di Cristo” diventa “Ch’è vicario di Cristo”; mentre nella nota “Seguita la commune opinione, che il combattere contra gl’infedeli sia combattere per Giesù Christo” è cancellato “commune” sostituito da “vera”.⁸

Nel commento a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCXVII, 6 (“l’alta fede”) menzionata al verso 6, Galileo scrive a margine “non fa a proposito” e cancella il passo:

“la parabola del Signore, del granello della senapa, che s’inalza tanto, a cui non pure è assomigliato il reame celestiale, Math. 13.31, ma puossi con buona ragione assomigliar anchor la fede.”⁹

Il commento a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCLXIV, 14 (“Ch’i’ conosco ’l mio fallo, e non lo scuso”) recita “Come Adam et Eva, et so, che

⁶ Cfr. *ivi*, p. 87.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 108.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 100.

⁹ *Ivi*, p. 292.

in qualunque hora riconoscerà il peccatore suo peccato, che tu glielie rimetterai”. A margine si trova scritto: “non basta riconoscere il peccato, se non sen pente. *Cor contritum et humiliatum Deus non despicias*”.¹⁰

In alcuni casi la cassatura non è totale. Non del tutto cancellata per esempio è la nota a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CXLII, 37 (“altro lume”): “Che quello de gli occhi di Iohan. I. 9. *Erat lux illa lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum*”.¹¹ Nel commento a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCXVIII, 12 (“al ciel traslato”) non è cancellato il riferimento “ma ha anchora havuto riguardo ad Henoch et ad Helia, de’ quali due solamente la Scrittura usa questo motto, *et trastulit eum Dominus* cioè Dio, il chiamò a sé. Genes. Cap. 5. 24” (e a margine si legge “il transportò”).¹² La nota che parla della Vergine come madre del Messia per *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCLXVI non è cassata ma l’espressione “opinione d’alcuni” è corretta in “opinione commune”.¹³

Dove il riferimento biblico non è accompagnato da citazione, Galileo per lo più non cassa, come quando *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LXXXI è introdotto da un riferimento al salmo 55: “Questo sonetto è preso dal salmo 55. Benché là David priega, che gli sieno prestate ali di colomba per fuggire da’ traditori nel deserto, et qui il poeta priega per aver ali da fuggire l’avversario al cielo dietro a Christo”. Ma nell’ampia nota a margine si legge comunque “Che ’l recurrere sì sovente, come fa questo sponitore, all’imitazione delle sacre carti (*sic*), non è lodevole”.¹⁴

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 321.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 188 (solo *Erat lux* è cancellato).

¹² Cfr. *ivi*, p. 293.

¹³ Cfr. N. Vianello, *Le postille al Petrarca di Galileo Galilei*, cit., p. 420 (la nota non appare nell’edizione Chiari). In altri casi Galileo non cancella un rinvio a San Giacomo, cancella solo il nome di San Paolo riferito al rapimento al Terzo Cielo o solo il riferimento ai *Vangeli*: si veda G. Galilei, *Scritti letterari*, cit., p. 167, p. 209, p. 218, p. 277.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 145.

Le ragioni per questa sistematica cassatura sono certamente da ricondurre al fastidio per l'accostamento di sacro e profano: se Castelvetro trovava nel poeta, lettore assiduo di Agostino, "elementi originari [...] di una cultura religiosa"¹⁵ che potevano accostarsi alla spiritualità riformata, Galileo prende invece risolutamente le distanze da una lettura che orientava verso l'eterodossia la parola petrarchesca. E che la polemica fosse diretta proprio contro Castelvetro dimostra la stizzosa nota apposta al commento di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LIII, dedicato all'ipocrisia dei sacerdoti: a margine Galileo scrive "Hebrei" riferendosi a "sacerdoti" ed eliminando ogni possibile implicazione per quelli cristiani.¹⁶ Ma si può anche supporre che agisse su questo lettore il clima di sospetto nei confronti di un uso troppo libero della Sacra Scrittura, che il divieto di volgarizzamento del testo sacro proclamato dall'Indice clementino del 1596 portava con sé, elevando "insormontabili barriere tra temi sacri e profani" e impedendo "che dagli uni si potesse trascorrere negli altri".¹⁷

Galileo ebbe modo di misurarsi con il pericolo della citazione biblica anche preparando per la stampa le tre lettere a Mark Welser che costituiscono la *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti* (1613). Egli venne messo in guardia da Federico Cesi, che pubblicava sotto l'insegna della sua Accademia dei Lincei l'opera galileiana, sul pericolo di pubblicare una citazione evangelica posta in esergo alla prima lettera del Welser. La frase di *Matteo*, 11, 12 bene rendeva l'idea dell'azzardo che la nuova scienza stava conducendo contro

¹⁵ Cfr. A. Battistini, *Le postille petrarchesche di Galileo*, cit., p. 68.

¹⁶ Cfr. G. Galilei, *Scritti letterari*, cit., p. 119.

¹⁷ Cfr. G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 212. Si veda A. Proserpi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996; Church, *Censorship and Culture in Early Modern Italy*, Edited by G. Fragnito, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; U. Rozzo, *La letteratura italiana negli "Indici" del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.

l' 'incolumità' dei cieli decretata dalla tradizione religiosa e filosofica: "Regnum coelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud" ovvero "gli umani intelletti da dovero fanno forza al cielo, e i più gagliardi se 'l vanno acquistando".¹⁸ Se Galileo era stato il primo a dare la scalata ai cieli, altri lo seguivano, "con tanto maggior coraggio, quanto più conoscono che sarebbe viltà espressa non secundar sì felice ed onorata impresa".¹⁹

La citazione era stata già tradotta parzialmente da Dante in *Paradiso*, XX, 94-96 per giustificare la salvezza del pagano Traiano ("Regnum coelorum vïolenza pate / da caldo amore e da viva speranza, / che vince la divina podestate"), ma preoccupava tuttavia il Cesi che temeva la reazione dell'ambiente romano. Egli segnalò a Galileo quanto fosse sospetta presso le autorità romane una tale citazione biblica, seppure in latino, comunicando che avrebbe chiesto aiuti tra gli ecclesiastici favorevoli alle nuove scoperte per facilitare l'autorizzazione:

"Sapendo l'uso di qua nel rivedere, dubito de l'approvazione di quel testo sagro posto metaforicamente nel principio della prima, *Regnum* etc.; non ammettendosi, bisognerà accomodarvi altro principio, che conservi il concetto; né si mancherà farlo con ogni accuratezza. Tratterò con il Grenbergero per accapararne il consenso, e seguirò a servirla con ogni affetto, come devo, pregandola a comandarmi."²⁰

Cesi suggerì di sostituire la citazione con un più neutro distico oraziano ("*Virtus recludens immeritis mori / Caelum, negata tentat ire via*")²¹ e la soluzione fu accettata da Galileo, per evitare di vedere bloccata la concessione dell'*imprimatur*:

¹⁸ Cfr. G. Galilei, *Carteggio, 1611-1613*, in Id., *Le Opere*, a cura di A. Favaro, Firenze, Giunti Bàrbera, 1968, vol. XI, p. 215 (lettera di Mark Welser del 6 gennaio 1612).

¹⁹ Cfr. *ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 353 (lettera di Federico Cesi del 17 novembre 1612). Il Grenbergero è il matematico gesuita Christoph Grienberger.

²¹ Cfr. Orazio, *Odae*, 3, 2, 21-22.

“Ho riceuta la sua, con la mutation di quel luogo che credo bastarà; e, per poterle rescriber a tempo, l’ho già data al revisore. Lunedì si comincia a tirare i fogli, havendo il primo verso, *Regnum etc.* causata la dilatione; quale finalmente non avendo ammesso, ancorché lo lodassero, è bisognato, col parer di tutti i Lincei di qua, accomodar come vede incluso. Si stamperà così, per non trattenere, e se parerà a V.S. altrimenti, poco è rifar il primo foglio.”²²

Welser non aveva espresso obiezioni sulla sostituzione della citazione e non risulta che fosse stato consultato. Abbiamo però una sua lettera indirizzata al linceo Giovanni Faber del 15 febbraio 1613, in cui, ormai a lavori avanzati, dichiarava la sua comprensione:

“L’aver mutato il passo della mia prima lettera *Regnum caelorum vim patitur*, non solo non ricerca scusa dalla parte di voi altri Signori, ma dal mio canto merita grazie: perché, a che proposito lasciarvi quelle parole, che appresso il Maestro del Sacro Palazzo potevano causare negativa?”²³

Anche la seconda lettera di Galileo a Welser rese necessario un intervento autocensorio. Non si trattava qui di una citazione, ma dell’attribuzione alla Bibbia di una netta negazione dell’incorruttibilità dei cieli: le “sacre Lettere [...] ci dicono, i cieli e tutto ’l mondo non pure esser generabili e corruttibili, ma generati e dissolubili e transitori”.²⁴ Cesi gli aveva subito chiesto di intervenire, poiché “avendo approvato tutto il resto, non ci vogliono [*scil.* i revisori] questo in modo alcuno”.²⁵ Galileo corresse dunque la frase, attribuendo la corruttibilità “all’indubitabili verità di delle Sacre Lettere, le quali in tanti luoghi molto aperti e manifesti ci additano

²² G. Galilei, *Carteggio, 1611-1613*, cit., p. 358 (lettera di Federico Cesi del 24 novembre 1612).

²³ Ivi, p. 394 (lettera di Mark Welser del 15 febbraio 1613).

²⁴ Cfr. Id., *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*, in Id., *Le Opere*, cit., 1985, vol. V, p. 138.

²⁵ Cfr. Id., *Carteggio, 1611-1613*, cit., p. 351 (lettera di Federico Cesi del 10 novembre 1612).

l'instabile e caduca natura della celeste materia".²⁶ Infine, ancora sollecitato dal Cesi, eliminò qualsiasi riferimento alla Sacra Scrittura.

Quando Galileo dovette difendere le proprie scoperte e il copernicanesimo nella famosa lettera diretta alla granduchessa Cristina di Lorena, pur appoggiandosi soprattutto ai padri della Chiesa, egli non evitò altre citazioni dalla Sacra Scrittura. Accanto alle frequentissime riprese dal *De Genesi ad litteram* di Agostino e altre da Tertulliano, Gerolamo, Tommaso d'Aquino, Pseudo-Dionigi, si legge qui il versetto di *Ecclesiastico*, 3, 11 citato come parola ispirata dallo Spirito Santo in favore del "libero filosofare": "*Deus tradidit mundum disputationi eorum, ut non inveniatur homo opus quod operatus est Deus ab initio ad finem*".²⁷ Inoltre, nel commento dell'episodio biblico di Giosuè, l'autore cita in italiano le parole del condottiero ("Fermati Sole, fermati") a cui segue il loro effetto in latino: "*Stetit in meridie, vel in meridiano circulo*" (Giosuè, 10, 12).²⁸ Infine, nella conclusione, Galileo riporta il versetto di *Proverbi* 8, 26: "*Nec dum Terram fecerat, et flumina, et cardines orbis Terrae*"; per provare che non ai poli terrestri si riferirebbero i cardini qui menzionati ma alla sfera celeste, a quanto è sopra i pianeti con i loro moti.²⁹ La lettera a Cristina di Lorena non era destinata alla stampa e non necessitava di *imprimatur*: quando fu pubblicata nel 1636 presso gli Elzevier di Strasburgo, poté uscire senza i controlli censori della Chiesa romana. Sappiamo tuttavia quali sono state le conseguenze di questi rischiosi accostamenti fra Sacra Scrittura e

²⁶ Cfr. Id., *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti*, cit., p. 139.

²⁷ Cfr. Id., *Lettera a Cristina di Lorena*, edizione critica a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 2012, p. 59.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 119-120.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 123.

nuova scienza: dopo gli eventi del 1615, infatti, nessuna citazione biblica si trova più nell'opera galileiana.³⁰

2. *Omellerie e scritti devoti*

Il genere omiletico non può ovviamente fare a meno della citazione biblica e anche nel Seicento i trattati sulla predicazione si soffermano particolarmente sull'impiego persuasivo delle parole sacre: il predicatore, infatti, “deve sforzarsi [...] di non dir cosa, che non provi coll'autorità della Scrittura”.³¹ Il teatino Paolo Aresi, per esempio, ricorda che le parole di una traduzione non sono quelle dello Spirito Santo che ha dettato le Sacre Lettere ma quelle dell'interprete, perciò raccomanda l'uso del testo latino di San Gerolamo come quello più autorevole secondo le decisioni del Concilio tridentino.³² L'obbligo di usare la Vulgata in ogni occasione, tuttavia, poteva creare ostacolo alla comprensione di parole rivolte ad un pubblico ampio e poco familiare con il latino. Il divieto di tradurre era meno problematico per le omellerie rivolte ad ecclesiastici, come le *Prediche fatte nel Palazzo Apostolico*, destinate al ciclo quaresimale dal cappuccino Gerolamo Mautini).³³ Negli altri casi, quando il predicatore appariva sensibile alla difficoltà comunicativa, ricorreva a soluzioni alternative come il francescano Francesco Panigarola, che ripete sempre con tecnica ridondante le parole cruciali del messaggio che cita, entro una prosa ricca

³⁰ Si veda R. Blackwell, *Galileo, Bellarmine, and the Bible. Including a Translation of Foscarini's Letter on the Motion of the Earth*, Notre Dame – London, University of Notre Dame Press, 1991.

³¹ Cfr. P. Aresi, *Arte di predicar bene*, Venezia, B. Giunti, G. B. Ciotti e compagni, 1611, p. 116. Si veda E. Ardissino, *Citazioni bibliche e poetiche nell'oratoria del primo Seicento*, in “E 'n guisa d'eco i detti e le parole”. *Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, vol. I, pp. 131-146.

³² Si veda P. Aresi, *Arte di predicar bene*, cit., p. 118.

³³ Si veda G. Mautini, *Prediche fatte nel palazzo apostolico*, Roma, Stamperia Vaticana, 1622.

di figure *per adiectionem*. La ripetizione delle stesse citazioni evangeliche conferisce forza al messaggio e consente anche all'ascoltatore di recuperare il significato, nel caso gli fosse sfuggito ad un primo ascolto:

“*Ductus est Iesus in desertum, ut tentaretur a diabolo*; ma di più suole il diavolo rinfacciare a Dio l'innocenza di quelli che egli non tenta, quasi che se fossero tentati, dovessero subito precipitare. *Numquid Iob frustra timet Deum?* Onde chi sa se per confondere totalmente e levare l'arroganza al diavolo, vuol essere tentato Christo; e però *Ductus est Iesus in desertum, ut tentaretur*. Anco di questo si gloriava il diavolo, che niuno uomo fosse mai in terra, entro al quale egli non avesse qualche iurisdizione: bisognava pure che l'arrogante sapesse che se bene *erat princeps mundi huius* ad ogni modo un uomo si trovava *in quo non habebat quidquam*, e però *Ductus est Iesus in desertum, ut tentaretur*.”³⁴

Nella sua predicazione Aresi, che propone dopo ogni citazione latina dai classici una sua parafrasi interpretativa, si guarda bene dal fare altrettanto per le citazioni bibliche e mai le spiega o le commenta, come dimostra questo esempio tratto da un panegirico per la canonizzazione di san Carlo Borromeo:

“Ma alla fede qual cosa è più corrispondente, che i miracoli? *Si habuero tantam fidem ita ut montes transferam* [I Cor 13, 2], diceva san Paolo; alla speranza, qual più conforme che la santità della vita? *Qui habet hanc spem, sanctificat se* [I Io 3, 3], diceva san Giovanni. Della carità, qual cosa più efficace per acquistar fama, essendo che ciascuno *Confitebitur tibi, cum benefeceris ei* [Ps 48, 19], conforme al detto del real profeta. [...] Perciò i santi figurati sono quegli animali di Ezechiele, de' quali si dice, che *Ibant, et revertebantur in similitudinem fulguris corruscantis* [Ez I, 14]. Perché nel folgore tre cose sono più dell'altre notabili, il moto velocissimo, la fiamma risplendentissima, et il tuono risonantissimo. Del primo si dice che *Ibant, et revertebantur in similitudinem fulguris*, del secondo, che *Sicut fulgur exit in Oriente, et paretusque in Occidentem, ita erit adventus filii hominis* [Mt 24, 27]. Del terzo, *Quis poterit tonitruum magnitudinis eius intueri?* [Iob 26, 14].”³⁵

³⁴ F. Panigarola, *Prediche quadragesimali predicate in s. Pietro di Roma l'anno 1577 con nove discorsi sopra le sette parole di Christo dette in croce*, Venezia, Meietti, 1597, p. 58.

³⁵ P. Aresi, *Panegirici fatti in diverse occasioni*, Milano, Francesco Mognaga, 1644, p. 8-9. Qui e nelle citazioni seguenti i riferimenti a margine sono posti tra parentesi quadre, sciogliendo le abbreviazioni.

Si adegua a questa norma anche Giovan Battista Marino, quando compone le sue tre *Dicerie sacre* (1614), eccezionale esperimento di un autore laico che propone dei testi omiletici e ottiene un grande successo letterario (“faranno stupire il mondo”).³⁶ L’opera è fittamente intessuta di citazioni latine, bibliche e non, fondata su una vastissima erudizione e destinata alla lettura colta.³⁷ Anche Marino si fonda sull’*auctoritas* per eccellenza, la Bibbia, che costituisce il nerbo del messaggio e ne giustifica ogni parte, testimoniando una grande familiarità con il testo sacro e con gli esegeti (sia pure non sempre di prima mano).³⁸ Tutte le citazioni rispondono comunque alla necessità di inserire sempre “un diaframma letterario tra un dato tipo di realtà e la fantasia”,³⁹ senza che i versetti scritturali si differenzino particolarmente dai materiali di origine profana, poetica o prosastica, classica o contemporanea, come mostra questa pagina dedicata all’immagine divina nell’essere umano:

“E l’Eritrea [la sibilla], o qual si fusse, di questa imagine in noi divinamente riposta e di cui l’anima è cotanto nobilitata, non cantò con parole sifatte, *imago mea est homo, rectam rationem habens?* [Lattanzio, *Divinae institutiones* 2, 11] Questa medesima proposizione afferma Ambrogio [Ambrogio, *Epistola Horontiano* 43, 14], questo istesso conferma Gregorio [Gregorio Magno, *Moralia* 20, 16]. Ma chi più chiaramente dello Spirito Santo adombrò la nostra divina origine, e conseguentemente la similitudine, per bocca di David dicendo: *Ego dixi dii estis et filii Excelsi omnes?* [Ps 81, 6]. E dopo di lui per Giovanni: *Dedit eis potestatem filios Dei fieri?* [Io 1, 12]. E dopo di lui per Paolo: *Qui adhaeret Deo unus spiritus efficitur cum Eo?* [I Cor 6, 17: *Qui adhaeret meretrici unum corpus efficitur [...] qui autem adhaeret Domino unus*

³⁶ Cfr. G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 167 (lettera a Guidubaldo Benamati del 1614).

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 611 (*A chi legge*, introduzione alla terza parte delle *Rime* firmata da Onorato Claretto): “s’egli avesse avuto a recitarle, l’avrebbe accorciate”; e in effetti la sola che fu davvero recitata, la terza, è la più breve sebbene non priva di citazioni. Ma occorre rilevare che quella sulla Sindone è dichiarata frutto di un invito a discorrere della reliquia sabauda. Si veda *Id.*, *Dicerie sacre*, edizione critica a cura di E. Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, p. 74.

³⁸ Si veda G. Pozzi, *Introduzione*, in G. B. Marino, *Dicerie sacre e La strage degli Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 34-35.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 46.

spiritus est].”⁴⁰

La rinuncia a tradurre le Sacre Scritture è confermata da altri generi seicenteschi legati all’impiego del testo biblico. Nella liturgia (come nelle versioni musicate dei Salmi) nessuno spazio è concesso al volgare e pochissime sono le eccezioni: il lezionario autorizzato nella traduzione di Remigio Nannini e la versione dei salmi commentati dal Panigarola, pure autorizzata.⁴¹ La situazione è analoga nelle molte opere di meditazione mandate in stampa in quest’epoca di intensa vitalità della stampa religiosa. Se ogni parte delle *Meditationi sopra i misteri della passione et resurrezione di Cristo* del gesuita Vincenzo Bruni, composta da *Figure, Profezie, Considerazioni e Documenti*, è aperta da un’ampia citazione dai *Vangeli* in volgare,⁴² diversa è la scelta dell’altro gesuita Luca Pinelli nelle sue *Devotissime meditationi sopra alcuni misterij della passione di Christo* composte sul modello degli esercizi ignaziani: ogni meditazione è dedicata a un episodio della vita di Gesù di cui si fornisce il riferimento, ma non vi sono citazioni; il testo, composto ogni volta da una figura xilografica, da *Punti per meditare, Documenti* teologici e un *Colloquio* finale, non si appoggia mai alla fonte evangelica in modo esplicito.⁴³

⁴⁰ G. B. Marino, *La Pittura. Diceria prima sopra la Santa Sindone*, in Id., *Dicerie sacre*, edizione critica a cura di E. Ardissino, cit., p. 93.

⁴¹ Si veda E. Barbieri, *Un ‘long seller’ biblico nell’Italia moderna: le “Epistole e vangeli” di Remigio Nannini da Firenze*, in *Gli Italiani e la Bibbia. Leggere, interpretare, riscrivere*, Atti del Convegno di Torino del 19-10 maggio 2016 a cura di E. Ardissino e E. Boillet, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 43-72; e D. Zardin, *Tra latino evolgare: la “Dichiarazione dei Salmi” del Panigarola e i filtri di accesso alla materia biblica nell’editoria della Controriforma*, in “Sincronie”, 4, 2000, pp. 125-165.

⁴² Si veda V. Bruni, *Meditationi sopra i misteri della passione et resurrezione di Cristo*, Venezia, Giolito, 1598. Il testo fu autorizzato dalla Congregazione dell’Indice il 22 novembre 1596, e continuò a essere pubblicato nel Seicento. Si veda A. Prosperi, *Vincenzo Bruni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1972, vol. 14, pp. 635-636.

⁴³ Si veda L. Pinelli, *Le devotissime meditationi sopra alcuni misterij della passione di Christo sig. nostro*, Milano, Stampatori Archiepiscopali, 1604.

Anche il letterato Guido Casoni nelle sue *Meditationi diuote applicate ai misteri diuini, et ai Santi, de' quali si celebra la festa di giorno in giorno per tutto l'anno*,⁴⁴ non accompagna mai le rare citazioni alla loro traduzione. E non troppo diversa è l'impostazione di un'opera dedicata al silenzio dal domenicano Giacomo Affinati d'Acuto, *Il muto, che parla, dialogo*, basata su luoghi scritturali ed evangelici. Qui troviamo talvolta la citazione accompagnata dalla sua traduzione, forse perché un domenicano offriva maggiori garanzie di ortodossia, ma il procedimento non è certo sistematico:

“*Conceptum sermonem, tenere qui poterit?* [Job 4] Disse l'amico di Iob Eliaz. Chi può raffrenar la lingua a non espiegare il concetto della mente? Niuno certo, se non con difficoltà.

Anco de Santi Apostoli è scritto ne gli atti loro, che non potevano ritenere dentro di loro gli altissimi secreti celesti, rivelategli dallo Spirito Santo e da Cristo. *Non possumus quae vidimus et audimus, non loqui* [Act. 4].

Andò il Diavolo per tentare la Donna e le disse: *Cur praecepit vobis Deus ut non comederetis ex omni ligno Paradisi?* Sin' hora non disse bugia niuna il Diavolo. Rispose la Donna, e nella risposta disse due gran bugie *De fructu lignorum quaesunt in Paradiso vescimur: de fructu vero ligni quod est in medio Paradisi, praecepit nobis Deus ne comederemus* [Gen 3].”⁴⁵

Non cita mai Giovan Pietro Giussani nella sua *Istoria evangelica*, riscrivendo la vita di Gesù secondo quanto narrato dai vangeli sinottici, ai quali l'autore fa precisi riferimenti. I dialoghi evangelici richiederebbero assoluta fedeltà, ma sono qui parafrasati con amplificazioni che ne rispettano il contenuto evitando di tradurre il testo biblico. Nell'episodio

⁴⁴ Si veda G. Casoni, *Meditationi diuote applicate ai misteri diuini, et ai Santi, de' quali si celebra la festa di giorno in giorno per tutto l'anno*, Venezia, Baglioni, 1636 e Guido Casoni. *Un letterato veneto tra '500 e '600*, Atti del Convegno di Vittorio Veneto, 26-27 febbraio 2005, a cura di A. Toffoli e G. Zagonei, Treviso, Teatri SPA, 2008.

⁴⁵ G. Affinati d'Acuto, *Il muto, che parla, dialogo. Oue si tratta dell'eccellenze, e de' difetti della lingua humana, e si spiegano piu di 190. concetti scritturali sopra il silentio; con l'applicazione de gli Euangeli...*, Venezia, Marcantonio Zaltieri, 1601, p. 58, p. 61, p. 67.

dell'Annunciazione, per esempio, il chiarimento di Giussani sulla valenza eterna della salvezza non ha alcun equivalente nei *Vangeli* ma indirizza la lettura e garantisce l'interpretazione ortodossa:

“In questo secretissimo loco entrò l'Angiolo, et visibilmente le apparve in forma humana, et con riverenza, et giubilo grande la salutò, dicendole, che si rallegrasse, et le propose le cause dell'allegrezza. Prima la chiamò Vergine gratiosa nel conspetto divino per il colmo delle gratie, et favori ricevuti, i quali la rendevano molto cara a la divina maestà. Poi la chiamò abitacolo del signore, poichè in lei habitava il Signor' Iddio con la sua divina gratia. Finalmente la chiamò benedetta fra tutte le donne, non solamente perchè fosse eletta per madre del Figliuolo di Dio, ma anche perchè lei sola non harebbe sentita la maledittione delle donne (le quali per il peccato della prima Madre partoriscono con dolore), anzi harebbe concepito, et partorito restando illesa la sua verginità. La salutò adunque per nome con quella parola, Ave piena di giubilo et allegrezza, dicendole, come era piena di grazia, et che in lei habitava il Signore, et era benedetta fra tutte le donne. [...] Conoscendo l'Angelo questa sua perturbatione la consolò, et così le parlò. Non temere o Maria, né ti perturbare, perchè io con tal riverenza ti saluti, ti chiami piena di grazia, habitacolo di Dio, et benedetta fra tutte le donne, poichè a me conviene il riverirti in questo modo; et quanto t'ho detto è verissimo, poichè talmente ti ha favorita il Signor Iddio, et ti ha arricchita delle gratie sue, che carissima le sei; per il che (io te l'annuntio) sei eletta per madre del Messia. Et ecco che hor hora concepirai nel ventre tuo un figliuolo, qual partorito che l'averai, chiamarai per nome Gesù, che vuol dire Salvatore. Questo sarà grande, perchè opererà cose grandi et meravigliose, perciò sarà conosciuto, et confessato per il Figliuolo dell'Altissimo Dio. In somma questo sarà quel Messia tanto desiderato, et aspettato, nel quale s'adempiranno tutte le profetie, che nella santa Scrittura parlano del Regno perpetuo di Davidde, che in esso si deve trasferire, perpetuo dico, et non temporale, perchè il temporale fu solamente figura di quello spirituale et eterno; perciò regnerà egli sopra i figliuoli di Giacob (di tutti i fedeli parlando) né il suo regno haverà mai fine.”⁴⁶

Non così si era regolato Francesco Sansovino a metà del Cinquecento nel tradurre il medesimo episodio nella *Vita di Cristo* di Ludolph von Sachsen, citando infatti sia in latino che in italiano:

“*Entrato adunque l'angelo dalla Vergine, cioè nella camera dove ella dormiva et aparendole agli occhi in forma visibilmente humana, gli disse, Ave, gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus. L'Angelo aparendo in forma di huomo, mostrò quasi l'esempio della incarnatione, perchè annuntio Dio incarnarsi et lo spirito*

⁴⁶ G. P. Giussano, *Istoria euangelica ne la quale si racconta la vita, & la dottrina di Christo nostro redentore secondo ci hanno lasciato scritto i quattro Euangelisti...*, Venezia, Compagnia Minima, 1601, pp. 16-17.

cooperare [...]. Mutando adunque l'Angelo il nome d'Eva, dice alla Vergine, *Ave*, mostrando ch'ella sia libera da ogni colpa. La quale è veramente detta piena di gratia [...] Le disse poi, *Dominus tecum*, id est, il Signor sia teco [...] Per queste parole, *Benedicta tu in mulieribus*, ogni creatura conosce et attesta, ch'ella è benedetta, et esaltata sopra ogni creatura, tanto celeste quanto terrestre. [...]. Hai trovato gratia, tu che dovevi concipere l'autore di tutte le gratie. Ecco, tu concepirai nel ventre, senza peccato et macchia, et partorirai un figliuolo, senza dolore et afflitione, restando vergine nel parto, sì come anco nella concetione.”⁴⁷

L'opera fu autorizzata dalla Congregazione dell'Indice e finì per sostituire (insieme ad altri testi analoghi) le *Meditazioni* dello pseudo-Bonaventura, diffuse fino alla seconda metà del Cinquecento e più tardi guardate con sospetto proprio perchè si avvalevano di pagine evangeliche tradotte.⁴⁸ Analoga sorte fu quella del fortunato (e ugualmente autorizzato) *Leggendario della Vita di Maria Vergine Immacolata Madre di Dio* di Alfonso de Villegas, che liberamente traduce i passi biblici per poi commentarli nel rispetto dell'ortodossia, come dimostra ancora la pagina sull'Annunciazione:

“Sendo in tali meditationi, entrò l'Angelo, et postosi in ginocchioni, con sembiante allegro et festevole gli disse: Dio vi salvi piena di gratia, il Signore è con voi, benedetta fra tutte le donne. Turbossi la sacra Vergine sentendo queste parole [...] Come l'angelo vidde la Vergine timorosa, et turbata disse: Non temete Maria, non vi è tradimento, (quasi che dicesse) non vi è doppiezza, né inganno nelle mie parole; non son Angelo di tenebre, ma mandato da Dio. Et da parte sua vi dico, che havete trovato gratia appresso di lui. Dicovi di più, che concepirete, et partorirete un figliuolo, al quale ponerete nome Gesù. Poco è Signora che desideravate vedere et servire quella donzella della quale parla Isaia, che ha da concipere, et partorire, permanendo donzella, dunque io vi dico, che voi siete quella.”⁴⁹

⁴⁷ *Vita di Giesù Christo nostro redentore, scritta da Landolfo di Sassonia dell'ordine certosino e fatta volgare da M. Francesco Sansovino*, Venezia, Altobello Salicato, 1581 (1^a ed. 1561), cc. 9v-10v.

⁴⁸ Si veda G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, cit., p. 203.

⁴⁹ A. de Villegas, *Nuovo leggendario della Vita di Maria Vergine Immacolata Madre di Dio*, Venezia, G. B. Ciotti, 1596, pp. 44-46.

Il rapporto problematico con le citazioni bibliche è confermato anche da una delle devozioni più praticate nel Seicento e destinata a una recitazione comunitaria, il Rosario. Se le meditazioni sul *Rosario della gloriosa Vergine Maria* del domenicano Alberto da Castello presentavano le vicende evangeliche con ampi brani tradotti,⁵⁰ quando i volgarizzamenti biblici non destavano sospetti ed erano anzi incoraggiati; nelle prime due decadi del secolo successivo altre opere si diffondono in cui le citazioni sacre non compaiono, come le *Meditationi utilissime, sopra i quindecim Misterii del Rosario* del già ricordato Luca Pinelli.⁵¹

Ciò che conta, in questi testi devoti, è che il lettore sia guidato verso una corretta e ortodossa comprensione del testo biblico, garantita dall'autorevolezza dell'autore e del suo ordine. Se di norma una citazione richiama anche il contesto da cui è stata estratta, per quelle bibliche del Seicento avviene il contrario: l'oblio della fonte permette di appoggiarsi agli interpreti autorizzati, senza lasciare libero campo all'interpretazione del lettore.

3. *Poemi, romanzi e rappresentazioni sacre*

L'impiego di materiale biblico riguarda anche la produzione letteraria seicentesca, poetica, narrativa e teatrale. Le versificazioni bibliche erano tutt'altro che scoraggiate dalla Congregazione dell'Indice, che nel 1601 vietò definitivamente le opere che proponevano "Sacrae Scripturae textum simpliciter [...] et nudam eius versionem", ma non quelle che

⁵⁰ Si veda A. da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venezia, Eredi Pietro Ravani e compagni, 1551.

⁵¹ Si veda L. Pinelli, *Meditationi utilissime, sopra i quindecim Misterii del Rosario*, Brescia, Pietro Maria Marchetti, 1600.

“ [...] ex Sacra Scriptura et eius partibus diversas hystorias aut materias assumant pro subiecto poematis, quas ex aliis etiam authoribus colligunt et diversis poetarum coloribus ornant et paraphrastice pertractant, dummodo Sacrae Scripturae veritati et dignitati nulla tenus derogetur.”⁵²

Di conseguenza la produzione di opere ispirate alla Sacra Scrittura poté continuare feconda come nel secolo precedente, fino a produrre nuovi generi come la tragedia e il romanzo cristiano, accanto alle rappresentazioni e ai poemi narrativi di più radicata tradizione.

I molti poemi biblici seicenteschi risolvono il problema delle citazioni narrando in modo parafrastico, con aggiunte anche molto creative, il testo sacro.⁵³ Prendiamo ancora il caso della *salutatio angelicae* pensiamo all’opera di Ventura Venturi, monaco olivetano che nel 1618 pubblica a Siena un poema in cinque canti intitolato *l’Incarnazione*. Ciascun episodio è amplificato in modo vivace e le parole della *salutatio* vengono riprodotte nel primo canto, tradotte in italiano con una certa fedeltà all’originale e seguite (come nelle meditazioni) da aggiunte interpretative:

“Dio ti salvi, Maria, di grazia piena,
Teco il Signor, tu benedetta sei’
Così dicendo il volto più serena
E riverente ancor lo volge in lei.
[...]

[...]
Fra tanto il messaggier largo dispensa
Luce e splendori, e con tai note sgombra
Qual sia tema o spavento e ’l ver disombra:

‘Non temer, o Maria, ch’ appresso Dio
Grazia trovasti, onde nel ventre avrai

⁵² Cito da G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, cit., p. 207.

⁵³ Si veda E. Ardissino, *I poemi biblici dal Barocco all’Arcadia*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. VI: *Dalla Controriforma all’età napoleonica*, a cura di T. Piras e M. Belponer, Brescia, Morcelliana, 2017, pp. 261-290.

Concetto un figlio, che benigno e pio,
 Nato di te, Giesù lo chiamerai.
 Grande ei sarà, mentre al comun desio
 D'Altissimo il Figliuol tu produrrai;
 Daragli Iddio Signore il seggio altero
 Del suo padre David, padre primiero.

E ne la casa di Giacob regnando
 Di lui fia senza fine il regno eterno.”⁵⁴

Nel poema di Lucrezia Marinella *Vita di Maria Vergine*(1602), invece, proprio le parole evangeliche sono evitate, anche se il discorso dell'angelo è molto ampio:

“Entra ne' casti tetti, e di splendore
 Empie l'angusta cella, in cui discende;
 Inchinò la gran Diva; 'Il mio Signore'
 Disse, 'è già teco, e del tuo amor s'accende'.
 Timor ebbe ella a i detti, a quel fulgore,
 Che per l'humil magione arde e risplende:
 Stupida pensa qual saluto e quale
 Sta 'l divin messaggier sacro e immortale.

'Fia che nasca di te l'alto Figliuolo
 Di Dio, soggiunse, o Vergine beata'.
 La gran donna arrossò, ben degna solo
 Amante esser del Ciel, dal Cielo amata;
 A cotai detti i sacri lumi al suolo
 Fissò, si mostrò attonita e turbata.
 Ma il gran messo di Dio, che sì lei vede,
 Di nuovo a l'aura tai parole diede.

'Maria temer non dei ch'al sommo Sole
 Sì cara sei, che 'n ciel madre t'ellesse
 De l'unica sua luce, e per lei vuole
 Sien l'alme sciolte da peccati oppresse'.”⁵⁵

⁵⁴ V. Venturi, *L'Incarnazione*, in *Poemi biblici del Seicento*, a cura di E. Ardissino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 65-67 (I, 11, 1-4; 15, 6-8; 16 e 17, 1-2).

⁵⁵ L. Marinella, *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo descritta in prosa, & in ottava rima dalla molto illustre sig. Lucretia Marinella: dalla stessa ampliata, & aggiunteui Le vite de' dodici heroi di Christo, e de' quattro euangelisti*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1617, 6v-7r.

L'autocensura rientra perfettamente nel clima successivo al decreto clementino e testimonia della grande cautela che si rendeva necessaria nel maneggiare il testo sacro. Non è infatti un caso se Marinella, nella seconda edizione del suo trattato *Le nobiltà et eccellenze delle donne, et i difetti, e mancamenti de gl'huomini* (1601), fece cadere le argomentazioni in difesa della donna che la prima stesura dell'anno precedente ricavava dal *Genesi*.⁵⁶

Di questo clima è rappresentativa la sorte del poema di Ansaldo Cebà, *La reina Esther*, tenuto in sospenso per tre anni dopo essere stato autorizzato e pubblicato.⁵⁷ L'autore stesso inviò alla Congregazione dell'Indice una difesa, nella piena consapevolezza dei confini che non si dovevano valicare trattando questa vicenda biblica:

“Parevami che 'l volgarizzarla per via di traduttione, o di parafrasi potesse portar di que' pericoli, che dieder talvolta cagione a qualch'editto di cotesto savio Tribunale. Imperoché chi legge o traduttione, o parafrasi, ancorché fatte in versi, si persuade di leggere il fonte medesimo; onde, se tra queste e quelle è qualche diversità, come facilmente può essere, gli resta impressa nella mente di qualch'errore, che può farlo deviare dalla strada diritta. E però [...] non tengo io d'havere scritta in versi l'historia d'Hesther, ma dico d'haverla presa in genere per materia d'una poesia, nella quale, solo che non si diversifichi la sostanza dell'attione historica, ciascun sa che resta luogo all'artificio dell'inventione poetica.”⁵⁸

⁵⁶ Si veda Id., *Le nobiltà et eccellenze delle donne, et i difetti, e mancamenti de gl'huomini*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1600, c. 45 r-v. Viene qui mantenuta la difesa generica del sesso femminile, anche se la Marinella ritratterà anche questa nelle sue *Essortationi alle donne et a gli altri, se loro saranno a grado*, Venezia, Francesco Valvasense, 1645. Si veda A. Willer, *Silent Deletions: the Two Different Editions of Lucrezia Marinella's "La nobiltà et l'eccellenza delle donne"*, in “Bruniana & Campanelliana”, 19, 2013, pp. 207–219.

⁵⁷ Si veda A. Cebà, *La reina Esther. Astitit regina*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1615 e G. Fragnito, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 167-177.

⁵⁸ Citato da G. Fragnito, *La Congregazione dell'Indice e il dibattito sulle versificazioni della Sacra Scrittura*, in *Esprit, Lettre(s) et expression de la Contre-Reforme à l'aube d'un monde nouveau*, Actes du Colloque international 27-28 novembre 2003 – Université de Nancy 2, Études réunies par B. Toppan et D. Fachard, Nancy, CSLI, 2005, p. 320.

Certo, la letteratura poteva divagare ovunque volesse, creando forse i presupposti per quel carattere melodrammatico che caratterizza gli italiani in religione: impossibilitati a misurarsi con il testo sacro che è necessario riferimento alla fede, si sono misurati per due secoli (fino all'autorizzazione del 1758) con queste creazioni che intorno alle storie sacre alimentano il fantastico e l'invenzione. Anche il nuovo genere del romanzo biblico, che nasce nella terza decade del secolo, si deve misurare con il problema e lo risolve rinunciando definitivamente ad ogni impiego delle fonti. Pensiamo alla prima opera di Luigi Manzini, *Le turbolenze d'Israele seguite sotto'l governo di duo re Seleuco il Filopatore, ed Antioco il Nobile*, che proclama fin dall'esordio tutta la sua cautela:

“Avverto però, che di quanto io scrivo, non intendo il tutto per istoria cavata dal testo canonico. Vero è che ne pretendo tutto ciò che ritrovo di canonico; ma inoltre medito talhora, ed osservo sopra di esso: talhora nelle oscurità l'esplico col lume, che me ne danno gli storici ed i sacri dottori: e talhora anche ricorro al verisimile ed al probabile. Mercé ch'io mi vaglio del sagro testo per fondamento e per tramontana; ma non per misura, né per mare delle mie narrazioni; non intendendo di tradurre, ma di stendere e di spiegare ammaestrando, e movendo chi legge. Per effetto di che ordino anche il contesto o filo della storia, per se stesso difficile ed interrotto; accioché niun'altra fatica debba rimaner al lettore, salvo 'l lodarne Iddio, e d'apprendere i precetti.”⁵⁹

Anche Ferrante Pallavicino, autore fra il 1636 e il 1639 di quattro romanzi (*La Susanna, Il Giuseppe, Il Sansone, La Bersabee*), esprime con chiarezza le sue perplessità di fronte a questa produzione che mescola sacro e romanzesco, sia pure garantendo l'ammaestramento morale del lettore:

“ [...] per qual causa un curioso di questa istoria lasciar dovrebbe la dettatura dello Spirito Santo, per leggere la scrittura d'una penna sì vile? I punti di questa storia sono la minima parte di questo libro. Ove essa somministrato mi ha occasione di discorsi non l'ho tralasciata. Ove no, me ne sono servito quasi di fondamenti per

⁵⁹ L. Manzini, *Le turbolenze d'Israele seguite sotto 'l governo di duo re Seleuco il Filopatore, ed Antioco il Nobile*, Bologna, Clemente Ferroni, 1632, s. p.

osservazioni, o morali o politiche, in molte delle quali ho secondato il gusto de gl'amici. [...] Ciò che leggerai non cavato dall'originale non credere variazione della verità, ma motivo per allettarti. Se non è riferito nel testo, basta che non gli è contrario, anzi, che più tosto verisimile.”

“È impresa nella quale l'esito non può essere senza biasimo, perché il descrivere conforme pure di nuda historia è un moltiplicare senza necessità le versioni della Bibbia, e dall'altro canto l'aggiungere ornamenti è stimato da alcuni aristarchi un variare i sensi della Scrittura.”⁶⁰

I romanzi biblici di questo autore non possono certo ridursi alla categoria narrativa e “molto devono alla trattatistica politico-civile del tempo”, riducendo spesso “il dettato vetero-testamentario a una sorta di falsariga sulla quale regolare l'ordine delle riflessioni proposte”.⁶¹ Tuttavia anche uno spirito libero come Pallavicino, che avrebbe pagato con la morte la sua *vis polemica*,⁶² non poteva ignorare le difficoltà di una scrittura ispirata comunque ai testi sacri.

Il vecchio genere della sacra rappresentazione, ancora florido nel Seicento, sembra non conoscere questi problemi e i testi quattrocenteschi continuano a essere pubblicati senza interventi censori.⁶³ La fortunatissima *Passione di Nostro signore* di Giuliano Dati, Bernardo di Antonio e Mariano Particappa, per esempio, contiene molti discorsi di Gesù in italiano, ad eccezione delle ultime sette parole sulla croce croceche rimangono in latino sia nelle edizioni quattro-cinquecentesche che in quelle seicentesche (“Sitio, pater, consummatum est, Ely, Ely lama zabathani”).⁶⁴

⁶⁰ F. Pallavicino, *La Susanna*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1636, p. 8 e Id., *La Bersabee*, Venezia, Bertani, 1640, s. p.. Si veda F. Antonini, *La polemica sui romanzi religiosi: una lettera da Parigi di Ferrante Pallavicino*, in “Studi secenteschi”, 31, 1990, pp. 29-85.

⁶¹ Cfr. L. Piantoni, *Introduzione*, in F. Pallavicino, *Il Giuseppe*, Lecce, Argo, 2015, p. 34.

⁶² Sul Pallavicino e la sua avventurosa vita si veda R. Urbinati, *Ferrante Pallavicino, il flagello dei Barberini*, Roma, Salerno, 2004.

⁶³ Si veda G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, cit., p. 208.

⁶⁴ Cfr. G. Dati – Bernardo di Antonio – M. Particappa, *La rappresentazione*

E per un'opera di successo come la *Rappresentazione di Nostra Donna* di Feo Belcari, a dire il vero, la cautela non era necessaria poiché i passi evangelici erano già citati in latino come in questa pagina sull'Annunciazione:

“*Gabriel giugne innanzi alla Vergine Maria e dice: Ave Maria, gratiaplena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus. Ne timeas, Maria, invenisti enim gratiam apud Deum, ecce concipies in utero et paries filium, et erit nomen eius Iesum. Hic erit magnus et Filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius, et regnabit in domo Jacob in eternum, et Regni eius non erit finis.*

La Vergine Maria risponde a l'angelo Gabbriello: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?

L'angiol Gabriello risponde: Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi: ideoque et quod nascetur ex te sanctum, vocabitur Filius Dei, et ecce Elisabeth, cognata tua, et ipsa concepit filium in senectute sua; et hic mensis est sextus illi, quae vocatur sterilis, quia non erit impossibile apud Deum omne verbum.

La Vergine Maria risponde: Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum.”⁶⁵

Grazie all'attività nelle confraternite nei conventi e nei collegi, il teatro sacro secentesco è capillarmente diffuso soprattutto in forma di tragedia, con l'aspirazione di modellarsi sui grandi esempi classici.⁶⁶ Dopo i primi esperimenti negli anni Ottanta del secolo precedente, le strategie di ricodificazione dell'originale biblico per la scena (Vecchio e Nuovo Testamento) si perfezionano progressivamente accompagnandosi anche a riflessioni teoriche. Uno dei massimi tragediografi del periodo, Federico Della Valle, scrive due tragedie sulle figure di Ester e Giuditta (pubblicate

della passione del nostro Signore Giesu Christo. La quale si rappresenta il venerdì santo nel Culiseo in Roma. Nuouamente con le figure ristampata, Firenze, [Zenobio Bisticci], 1601, c. B3v.

⁶⁵ F. Belcari, *La rappresentatione della annuntiatione di Nostra Donna*, Siena, Alla loggia del Papa, 1608, s. n. p.

⁶⁶ Si veda G. Zanlonghi, *La tragedia biblica nella riflessione e nella drammaturgia italiana fra Sei e Settecento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. VI: *Dalla Controriforma all'età napoleonica*, cit., pp. 309-332.

nel 1627),⁶⁷ valorizzando due libri che la Riforma aveva escluso dalla Bibbia ma che la Chiesa cattolica considerava deuterocanonici. In questi casi, tuttavia, la drammatizzazione allontana i testi dalle loro fonti e le citazioni vere e proprie mancano, preservando così le opere dalla censura. E quando l'autore nella sua *Ester* riporta abbastanza fedelmente i pochi dialoghi del testo biblico, preferisce seguire la versione greca dei *Septuaginta* anche per evitare dei controlli certamente più severi per le traduzioni della Vulgata.

Anche il panorama letterario ci consente dunque di cogliere il senso di un rapporto ambiguo e problematico con le citazioni della Bibbia. Nel Seicento italiano la citazione dei testi sacri non è mai una semplice scelta retorica, ma coinvolge in profondità (e spesso in un clima inquietante) la fede e la passione di un popolo rimasto fedele a Roma: di questo fondamento della fede non si può fare a meno, ma ci si deve scontrare ogni volta con una politica ecclesiastica che lo vuole sottrarre alla lettura dei fedeli, in una complessa dialettica fra consenso e opposizione, smarrimento e autocensura.

⁶⁷ Si veda F. Della Valle, *Opere*, a cura di M. Durante, Messina, Sicania, 2000, vol. I, pp. 191-266 (*Iudit*), e pp. 267-340 (*Ester*); oltre a G. Forni, *Federico della Valle e la Bibbia*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. VI: *Dalla Controriforma all'età napoleonica*, cit., pp. 235-259.



PAOLA COSENTINO

**PALINSESTI BIBLICI. LA FORTUNA ITALIANA
DI GUILLAUME DE SALUSTE DU BARTAS**

Se gli scrittori italiani del Seicento guardarono soprattutto al *Mondo creato* di Torquato Tasso per forgiare i versi dei loro poemi esameronici, vero è che, attraverso una documentabile penetrazione nella penisola, *La Sepmaine ou creation du monde* dello scrittore ugonotto Guillaume de Saluste du Bartas (1578) ebbe una certa fortuna, anche grazie al suo verso magniloquente e prezioso che molto poteva piacere ai poeti barocchi desiderosi di rappresentare l'origine del creato. Alla diffusione di questo testo redatto durante le guerre di religione contribuì la sua traduzione italiana, a firma del mantovano Ferrante Guisone: la *Divina settimana* fu infatti stampata in Francia presso il Mettayer nel 1592, poi in Italia con dedica al principe Vincenzo Gonzaga nel 1593 (ristampe nel 1595, 1599, 1601, 1613) presso Giovan Battista Ciotti, già editore dell'opera tassiana sul *Genesi*.¹ Del potente *ornatus* francese il Guisone si rende subito conto e

¹ Ciotti pubblicò a Venezia nel 1600 *I due primi giorni del mondo creato* e, dopo la *princeps* viterbese presso i Discepolo nel 1607, le successive edizioni delle *Sette*

nella dedicatoria si dice pronto a trasformare il “suntuoso abito” con il quale si presentano i versi dubartasiani in un vestito “di foggia Italiana”, certamente più adatto “a’ gli occhi de’ nobili spiriti d’Italia”.² Così l’alessandrino francese diventa l’endecasillabo sciolto della tradizione didascalica volgare e le ardite perifrasi come le artificiose metafore della *Sepmaine* si sciolgono in un dettato più controllato, lontano da ogni eccesso linguistico e stilistico. Le parole composte vengono ridotte e i lunghi cataloghi decisamente ridimensionati; il passaggio stesso dal verso rimato dell’originale agli sciolti della traduzione smorza i numerosi effetti fonici, spingendo in direzione di una *gravitas* che è pure la cifra connotativa del poema tassiano. La versione italiana di Guisone ebbe fortuna ed è un segnale della sua diffusione nel corso del secolo il breve commento che apre un sonetto del cremonese Giuseppe Girolamo Semenzi, nel suo canzoniere sacro ispirato ai poemi esameronici, *Il mondo creato diviso nelle sette giornate. Poesie mistiche* (1686): “Nella sua Divina Settimana Guglielmo di Salusto tradotto dal Guisone, seguendo Aristotele contro a Platone”.³

1. Gasparo Murtola e “*La Sepmaine ou creation du monde*”

Certamente ispirato alla *Sepmaine* del Du Bartas attraverso la mediazione del Guisone è il poema *Della creazione del mondo* pubblicato

giornate del Mondo creato (1608, 1609, 1616). Sul Guisone si veda C. Carella, *Il “giudiciosissimo Corbinelli” e la “Divina settimana” di Ferrante Guisone*, in “Bruniana & Campanelliana”, 6, 2, 2010, pp. 545-557. Le ristampe della *Divina settimana* uscirono nel 1595, 1599, 1601, 1613.

² Cfr. *La Divina settimana cioè i Sette Giorni della Creation del Mondo tradotta di Rima Francese in verso sciolto Italiano*, Venetia, Presso Giovan Battista Ciotti, 1593, c. A2v.

³ Cfr. G. Semenzi, *Il mondo creato diviso nelle sette giornate. Poesie mistiche*, In Milano, Nella Stampa di Carlo Antonio Malatesta, 1686, p. 139.

in ottave nel 1608 da Gasparo Murtola, un genovese attivo a Perugia, Roma e Torino ove trovò ospitalità presso la corte di Carlo Emanuele di Savoia.⁴ Lo stampatore nella premessa ai lettori cita l'autore della *Sepmaine* accanto al Tasso, dopo aver enumerato gli autori degli antichi poemi dedicati alla creazione del mondo e i commentatori cristiani alla *Genesi* ("il Sig. di Bertas", che "l'ha ridotta in francese").⁵ Evidentemente il contesto torinese, dove era stata fintamente collocata una stampa della *Sepmaine* datata 1578,⁶ promuoveva la conoscenza di un autore d'Oltralpe che era esemplare per chi si fosse cimentato con la riscrittura del primo libro della Bibbia. Diviso in sei giorni, a loro volta ripartiti in quindici canti, il poema del Murtola descrive il creato con una sensibilità capace di produrre diletto e ammirazione. L'uso stesso dell'ottava, che avvicina il poema ai testi epici, sembra prendere le distanze dagli endecasillabi sciolti tassiani per favorire un ritmo legato al piacere della narrazione e alla catalogazione delle prodigiose creazioni divine. Fra tutte spicca l'uomo:

“Quando l'uomo creò, facciamo, disse
l'uomo a immagine nostra e non si faccia,
e di sé consigliere in sé pria fisse.
Il guardò e vide l'immortal sua faccia.
A sé di comandare allor prefisse
e il fe' di luto e diegli e piedi e braccia
e fra quelle durezza e quei rigori

⁴ Si veda E. Russo, *Gasparo Murtola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, vol. 77, pp. 478-481.

⁵ Cfr. *Lo Stampatore a' Lettori*, in G. Murtola, *Della creatione del mondo. Poema sacro*, In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino et Giovan Battista Pulciani, 1608, c. A3v.

⁶ Si veda *La Sepmaine ou création du monde de G. de S. Sr du B.*, Turin, Jerosme Farina, 1578. L'opera, di cui si conserva una sola copia presso la biblioteca municipale di Montpellier, è stata probabilmente edita a Lione, anche se lo stampatore Gerolamo Farina era attivo a Torino in quell'anno e collaborava con gli eredi Bevilacqua. Si veda R. Gorris Camos, *'Il torchio e la seta': la nebuleuse des imprimeurs et libraires piémontais à Lyon et leur 'networking' franco-italien*, in *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Études réunies par S. D'Amico et S. Gambino Longo, Genève, Droz, 2017, pp. 37-87.

l'anima de la luce e dei colori.”⁷

Nel porre mano alla creazione del primo uomo, Dio rivolge lo sguardo verso se stesso perché è nella sua stessa immagine che deve cercare ispirazione. Nella settima giornata del *Mondo creato* Tasso, Dio crea l'uomo “di terrestre limo” e lo dota di membra “forti insieme e belle”, infine aggiunge l'anima, per la quale guardò in “sé medesimo, e nel suo propio Verbo”.⁸ Murtola come Tasso segue il testo della Bibbia ripreso da Basilio nel suo celebre commento al *Genesi* (a sua volta esemplato sul *De opificio mundi* di Filone), ribadendo la consustanzialità del Padre e del Figlio. Ma nei suoi versi è possibile individuare un altro modello, quello di Du Bartas-Guisone, in cui maggiore enfasi è concessa al Dio che dialoga con se stesso o con le personificazioni della propria infinita potenza,⁹ rivolgendosi poi all’“Imagine divina” ovvero al Figlio per dotare l'uomo di un'anima che dalla divinità stessa abbia origine:

“Ma volendo formar a sua sembianza
del mondo il Re, l'onor de la Natura
la sua Bontà, quasi a concilio, ei chiama
la Possanza, l'Amor, la Sapienza,
per consultar di qual figura ei deggia
ornar questo secondo Dio novello,
e farlo de' tesor più degni carco:
anzi con la sua Imagine Divina,
(il suo Figlio diletto) si consiglia
qual aria, e gratia, e anima a Colui
Egli dee dar, che in questo basso Impero
luogotenente suo creare intende.”¹⁰

⁷ G. Murtola, *Della creazione del mondo. Poema sacro*, cit., p. 443 (XIV, 5). Nella trascrizione dei testi cinque e secenteschi ho modernizzato grafia e punteggiatura, eliminato la *h* iniziale e modernizzato accenti e maiuscole.

⁸ Cfr. T. Tasso, *Il mondo creato*, testo critico a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 604-606 (VII, 468, 487 e 497).

⁹ Si veda S. Ambrogio, *Hexameron*, in Id., *Opere*, a cura di G. Coppa, Torino, UTET, 1969, pp. 357 ss. (II, iii, 5, 19).

¹⁰ *La Divina settimana cioè i Sette Giorni della Creation del Mondo tradotta di Rima Francese in verso sciolto Italiano*, cit., cc. 98r-v (VI, 513-524) e cfr. *La*

Anche i versi successivi, dedicati all'anatomia dell'uomo descritta seguendo le fonti antiche,¹¹ suggeriscono in filigrana la lettura della *Sepmaine*, a sua volta modellata sull'esaltazione tradizionale della perfezione umana. Se Tasso nella descrizione del primo Adamo adotta una *brevitas* solenne, Murtola dedica invece numerose ottave ai diversi elementi con una minutissima esplorazione: descrivendo gli occhi, per esempio, egli elenca "ciglia d'ebeno lucenti", le "palpebre [...] tremule", le "ciglia in forma d'archi", l'"umor chiaro e cristallino", la "pupilletta cerulea e trasparente" e quella "stilla d'inchiostro oscura e nera".¹² È un microcosmo prezioso, un profluvio di comparazioni iperboliche e paralleli ricercati, che culmineranno nella celebrazione della potenza di Amore capace di penetrare fino al cuore proprio attraverso gli occhi. Tanta magnificenza risente di un'analogia descrizione contenuta ancora una volta nel sesto canto della *Divina settimana*:

“Gli occhi, Duci del corpo, a guardia posti
di questa humana rocca in alto furo
per iscoprir da lunge, e che 'l nemico
non l'assaglia improvviso hanno la cura.

Sepmaine ou creation du monde, de Guillaume de Saluste Seigneur du Bartas, A Rouen, Par Pierre Retif, 1592, c. 85r (VI, 458-471): “Mais voulant façonner sa naïfue figure, / le Roy de l'univers, et l'honneur de nature, / comme s'il desiroit un Concile tenir: / il huche sa Bonté, fait sa Force Venir, / assigne son Amour, appelle sa Largesse, / convoque sa Iustice, adiourne sa Sagesse: / a fin de consulter avec elles, comment / il doit d'un second Dieu former le bastiment: / et que chacune à parte d'une main non avare / contribue au dessein d'une chose si rare. / Ou plustost il consulte avec son vray Pourtraict, / son vray Fils naturel: quelle grace, quel traict, / quelle ame il doit donner à celuy qu'il desire, / creeer pour Lieutenant en ce terrestre Empire”.

¹¹ Sui rapporti fra Murtola, Du Bartas e la traduzione del Guisone si veda G. Jori, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del “Mondo creato” (Sec. XVII e XVIII)*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 67-74. Della *Creation del mondo* esiste una seconda redazione aumentata di quattro canti e pubblicata a Macerata, presso Pietro Salvioni, nel 1618.

¹² Cfr. G. Murtola, *Della creation del mondo. Poema sacro*, cit., pp. 446-448 (XIV, 13, 1 e 4; 14, 1; 17,1; 19, 2; 20, 8).

Nel formarli, o gran Dio, par che se stesso
vinto abbia la tua man celebre tanto,
da un lato a l'altro non li pertugiando,
[...]
Questi due Astri, che i più freddi cori
infiammano di dolce amaro foco,
questi de l'alma specchi, et vive faci,
queste belle d'Amor crude farette
son di manti sì sottil coperte:
per cui, come per duo chiari cristalli,
vibrano i lor vivaci ardenti rai,
che tosto peririen se di ripari
Dio non le havesse d'ogni intorno cinte,
tante con arte egregia meraviglie
infra 'l naso, e le guancie, e l'ampia fronte
locando, quasi in due picciole valli,
cui circondin, soavi ameni poggi:
e sì come del Ciel contra gli assalti
il tetto è schermo a la magion novella
la palpebra così da mille danni
l'occhio difende con suo pronto moto.”¹³

Anche in questo caso si accentua la tendenza al catalogo dei particolari più minuti e dal verso sostenuto del *Mondo creato* si passa ad una galleria di portenti, in cui ogni poeta esibisce una straordinaria competenza nomenclatoria, necessaria per rendere concreta la meraviglia.

¹³ *La Divina settimana cioè i Sette Giorni della Creation del Mondo tradotta di Rima Francese in verso sciolto Italiano*, cit., cc. 99rv (VI, 575-581 e 588-604) e cfr. *La Semaine ou creation du monde, de Guillaume de Saluste Seigneur du Bartas*, cit., cc. 85v-86v (VI, 504-510 e 516-531): “Les Yeux guides du corps, sont mis en sentinelle, / au plus notable endroit de ceste citadelle, / pour decouvrir de loin, et garder qu'aucun mal / n'assaille au despourveu le divin animal. / C'est en les façonnant que ta main tant vantée, / se semble estre à peu pres soy mesme surmontée / ne les perçant à jour [...] Ces deux Astres bessons, qui de leur douces flâmes / allument un brasier dans les plus froides ames: / ces miroirs de l'esprit, ces Cyprides flambeaux, / ces deux carquois d'amour ont si tendres les peaux, / par qui comme à travers deux luisantes verrieres / ils dardent par momens leurs plus vives lumieres, / qu'ils se perdroyent bien tost, si Dieu de toutes pars / ne les avoit convers de fermes boulevards, / logeant si dextrement tant et tant de merveilles, / entre le nez, le front, et les ioües vermeilles, / ainsi qu'en deux valons plaiissamment embrassez / de tertres, qui ne font ny peu, ny trop haussez. / Et puis comme le toict preserve de son aile / des iniures du ciel la muraille nouvelle : / on voit mille dangers loin de l'oeil repoussez / par le prompt mouvement des sourcis herissez”. Sulle analogie con il poema tassiano si veda P. Cosentino, *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del classicismo rinascimentale*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 94-95.

Analoga scelta stilistica, del resto, troviamo anche in un altro poema in sciolti dedicato al *Genesi*: *l'Essamerone ovvero l'opra dei sei giorni* del napoletano Felice Passero (1608).¹⁴ Anche se l'opera è dichiaratamente ispirata al *Mondo creato* tassiano e non presenta vere coincidenze testuali con *La Sepmaine ou creation du monde*, ma comune agli autori è la tendenza a procedere per lunghi elenchi, dando la misura di una realtà affollata e dinamica, in costante evoluzione.

Murtola si comporta allo stesso modo descrivendo l'altra immagine della bocca, celebrata come “alma eloquente”, “cetra di Dio, tromba del Mondo” (ott. XXXIV) e notomizzata in tutte le sue parti: “cava fella”, “lingua parlatrice”, “labra spugnose e delicate, e rosse”, “trentadue denti” fra le “labbra purpuree e fiammeggianti”.¹⁵ E qui di nuovo l'autore non sfrutta la rapida descrizione tassiana¹⁶ ma quella corrispondente di Du Bartas-Guisone, dedicata al *topos* del passaggio dal rozzo stato di natura alla civiltà:

“Per te faconda bocca, i Padri antichi,
che ne l'età primaia errando sciolti,
vivean per le spelonche, o infra le selve.
Senza regola, amor, commercio, o legge.
S'uniro: e, senza forza sottoposti
de' civili statuti al santo giogo
habitaro dipoi l'alme Cittadi.
Per te da dotti spiriti cotante
bell'arti appreser gli uomini più rozzi,
per te s'accende generoso ardore
d'un cor pauroso nel tremante ghiaccio.
[...]
Noi per te risoniam di Dio la gloria;
la lingua è il plettro; il sonator lo spirto;
sono i denti le corde: e è del naso

¹⁴ Si veda P. G. Riga, *Felice Passero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2014, vol. 81, pp. 654-656.

¹⁵ Cfr. G. Murtola, *Della creatione del mondo. Poema sacro*, cit., pp. 451-453 (XIV, 34, 1 e 2; 28, 2, 4 e 8; 3, 1 e 2).

¹⁶ Si veda T. Tasso, *Il mondo creato*, cit., pp. 609-610 (VII, 568-577).

il van qual de la citera, da cui
da cui prendon l'ode divine il più bel canto.”¹⁷

Con la medesima cadenza anaforica (*Per te... Per te...*) nel Murtola ritorna l'accento alla facondia (“Per te, con più leggiadra arte ingegnosa / favellò l'orator”),¹⁸ ma anche l'immagine del canto nel quale si rispecchia l'intelligenza divina:

“Per te dal petto ancor musico sgorga
l'anima in canto più soave accolta,
in varie guise ora per te la Gorga
tremoleggia, or vezzeggia, or fa raccolta,
or tronca il suono, e or par che più il porga
or l'innalza, or l'abbassa, or il volta,
e in tante voci di dolcezza piene
i russignuoli accoglie e le sirene.”¹⁹

Anche la creazione della donna nel *Genesi* consente di individuare la sintonia fra Murtola e Du Bartas. Tasso aveva dedicato pochi versi all'episodio, derivati quasi letteralmente dalla Bibbia.²⁰ Lo scrittore francese e con lui il traduttore si soffermano invece sulle bellezze femminili:

¹⁷ *La Divina settimana cioè i Sette Giorni della Creation del Mondo tradotta di Rima Francese in verso sciolto Italiano*, cit., c. 100r (VI, 643-653 e 661-665) e cfr. *La Semaine ou creation du monde, de Guillaume de Saluste Seigneur du Bartas*, cit., c. 87r (VI, 547-556 e 564-568): “O bouche ! C'est par toy que nos ayeuls sauvages / qui vagabonds, vivoyent durant les premiers ages / sous les cambrés rochers, où sont les fueilleux bois / sans reigle, sans amour, sans commerce, sans lois / s'unissans en un corps, ont habités les villes, / et porté, non forcez, le ioug des loix civiles : / o bouche ! C'est par toy que les rudes esprits / ont des esprits sçavans tant de beaux arts appris. / Par toy nous allumons un ardeur magnanime, / dans les plus froids glaçons d'un coeur pusillanime [...] par toy nous fredonons du Tout-Puissant l'honneur, / nostre langue est l'archet, nostre esprit le sonneur : / nos dents les nervs battus, le creux de nos narines / le creux de l'instrument, d'où nos odes divines / prennent leur plus bel air”.

¹⁸ Cfr. G. Murtola, *Della creazione del mondo. Poema sacro*, cit., p. 453 (XIV, 35, 1-2).

¹⁹ *Ibidem* (XIV, 36).

²⁰ Si veda T. Tasso, *Il mondo creato*, cit., p. 634 (VII, 1023-1035).

“Costa ne tragge [*scil.* da Adamo], e d’essa va la Madre
 degli uomini formando; e quindi imprime
 ne la costa animata in tal maniera
 tutte d’Adamo le sembianze belle,
 che l’amante non scerni da l’amata:
 se non ch’ella ha più dolci, e più ridenti
 gli occhi, e di rose le purpuree guancie:
 lieta ha la fronte, e pulito have il mento,
 e de la voce più soave il suono:
 più morbida la carne, e delicata,
 e ha duo monticei d’avorio in seno.”²¹

Dal canto suo, Murtola dedica diverse ottave alle perfette forme di Eva come archetipo della bellezza femminile, rielaborando il testo biblico in una prospettiva mondana e recuperando (come nelle ottave sugli occhi) le movenze di certa lirica amorosa:

“Bellissima costei era, e sì bella
 fatta per man di Dio nel Paradiso
 che Donna unqua non fu simile a quella,
 né di più vago, e grazioso viso
 dritta, e distesa come Adamo fella,
 e uguale al bel guardo, e al bel riso,
 e di una egual misura in quella Altezza
 l’imago esser potea de la bellezza.”²²

Du Bartas e Guisone descrivono la meraviglia di Adamo di fronte all’apparizione di Eva:

“Desto da sì profondo, e dolce sonno;
 non così tosto volge Adamo il viso

²¹ *La Divina settimana cioè i Sette Giorni della Creation del Mondo tradotta di Rima Francese in verso sciolto Italiano*, cit., c. 107r (VI, 1137-1147) e cfr. *La Semaine ou creation du monde, de Guillaume de Saluste Seigneur du Bartas*, cit., c. 93v (VI, 950-957): “Qu’il en tire une coste, et va d’elle formant / la Mère des humains, gravant si dextrement / tout les beaux traits d’Adam en la coste animée, / qu’on ne peut discerner l’Amant d’avec l’Aimée. / Bien est vray toutes fois qu’elle a l’oeil plus riant, / le teint plus delicat, le front plus attrayant, / le menton net de poil, la parolle mois forte, / et que deux monts d’ivoire en son sein elle porte”.

²² G. Murtola, *Della creazione del mondo. Poema sacro*, cit., p. 485 (XV, 33).

verso la vaga sua metà novella,
 ch'egli le bacia le vermiglie labra,
 caramente l'abbraccia: e vita sua,
 e amor suo l'appella, e suo riposo,
 ossa de l'ossa, e vera carne propria.”²³

In Murtola Adamo si ridesta e quasi si specchia in un altro se stesso, ampliando il dettato del francese ma lasciando intatta la struttura del racconto:

“Svegliato in tanto, e ritrovato appresso
 a sì bel volto di vaghezza pieno,
 meravigliossi tutto, e di sé stesso
 vide formato uno altro Adamo a pieno.
 E fatto vago ancor si specchiò in esso,
 gli occhi, e la fronte rimirando, e 'l seno,
 e de le Carni mie, qual Carne disse
 ossa de l'osse, e via più in lei si affisse.”²⁴

2. “*La Seconde Semaine*” in Italia

Alla seconda parte del *Genesi* Guillaume du Bartas dedicò una *Seconde Semaine* nel 1584, mettendo in scena il giardino dell'Eden, il peccato originale e la storia dell'umanità dopo la caduta, in un mondo reso ormai inospitale e ostile. Il poema in alessandrini, narrativo più che descrittivo, è incompiuto e si limita ai primi due giorni, ciascuno diviso in quattro parti: *Eden*, *L'Imposture*, *Les Furies*, *Les Artifices* per il primo; *L'Arche*, *Babilone*, *Les Colonies* e *Les Colonnes* per il secondo. L'opera

²³ *La Divina settimana cioè i Sette Giorni della Creation del Mondo tradotta di Rima Francese in verso sciolto Italiano*, cit., c. 107r (VI, 1148-1154) e cfr. *La Semaine ou creation du monde, de Guillaume de Saluste Seigneur du Bartas*, cit., c. 93v (VI, 958-963): “Après que l'Eternel l'a privé de sommeil, / l'homme unique n'a point si tost ietté son oeil / sur les douces beautez de la moitié nouvelle, / qu'il la baise, l'embrasse, et haut et claire l'appelle / sa Vie, son Amour, son Appuy, son Repos, / et la chair de sa chair, et les os de ses os”.

²⁴ G. Murtola, *Della creazione del mondo. Poema sacro*, cit., p. 487 (XV, 37).

ebbe una discreta fortuna in Francia con tre edizioni fra il 1584 e il 1585,²⁵ uscendo in versione latina a Lione nel 1609. Tradotta in inglese da John Sylvester nel 1621 e poi ristampata nel 1633 e nel 1641, giunse certamente nelle mani di John Milton ed esercitò un'importante influenza sul *Paradise Lost*.²⁶

La traduzione italiana di Defendo Amigoni uscì a Conegliano Veneto nel 1623 presso il trentino Marco Claseri.²⁷ Nella lettera dedicatoria ad Agostino Gradenigo vescovo di Feltre²⁸ il traduttore spiega l'origine della sua impresa, precisando di aver semplicemente versificato in sciolti una precedente versione italiana in prosa realizzata da un gentiluomo veneto:

“Laonde ritrovandomi al presente alle mani le due prime Giornate della seconda *Divina Settimana* composte già in rima francese da quello stesso Guglielmo di Salusto, che della prima *Divina settimana* fu autore, poiché per l'interposta morte dello scrittore rimasero l'altre cinque sepolte nell'ombra [...] dell'ingiurioso silenzio, queste essendo del Signor Clemente Marcatello gentiluomo di Conegliano, possessor del linguaggio di Francia non men del materno state tradotte in prosa, costrinse me a doverle ridurre in versi sciolti italiani, acciocché servendo più all'ordine della poesia, si conservasse tanto maggiormente la sua maestà; se ben, per dirne il vero, l'opera per se stessa molto elevata, avea bisogno d'uomo di maggior esperienza, e di poeta di più spiritosa vena. Quest'opera [...] discorrendo questa novella Genesi, e contemplandovi l'altissime

²⁵ Si veda Y. Bellanger, *Du Bartas et ses divines semaines*, Paris, Sedes, 1993, p. 103.

²⁶ Le versioni latine furono di grande stimolo per la conoscenza del poeta ugonotto nei paesi protestanti. Si veda G. Banderier, *Enjeux linguistiques et idéologiques des traductions de Du Bartas (1579-1650)*, in “Neuphilologische Mitteilungen”, 106, 3, 2005, pp. 337-348.

²⁷ Si veda D. E. Rhodes, *The printing career of Marc Claseri (1597-1623)*, in “Studi secenteschi”, XIX, 1978, pp. 239-247 e (sull'Amigoni) G. M. Mazzucchelli, *Scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, In Brescia, Presso a Giambatista Bossini, 1753-1763, vol. I, p. 632. La biblioteca Marciana, dove è conservato un esemplare della *Seconda divina settimana*, possiede un volume delle opere retoriche di Cicerone datato 1514 e con numerose le note di lettura ai margini, recante sul frontespizio la dicitura *Defendi Amiconi et amicorum*.

²⁸ Si veda M. Dal Borgo, *Agostino Gradenigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2002, vol. 58, pp. 274-276.

osservanze molto più nella midolla, che nella scorza contenute, saprà render ragione altrui dell'angelica dottrina, che in essa si manifesta."²⁹

La *Seconde Semaine* si apre con un'invocazione a Dio:

“Grand Dieu, qui de ce Tout m’as fait voir la naissance,
descouvre son berceau : monstre moy son enfance.
Pourmene mon esprit par les fleuris destours
des vergers doux-fleurans, où serpentoit le cours
de quatre vives eaux : conte moy quelle offense
bannit des deux Edens Adam, et sa semence.
Dy moy, qui d’immortel s’estant mortel rendu,
nous apporta du ciel l’antidote attendu.”³⁰

Nella versione dell'Amigoni c'è una sorta di premessa (assente nell'originale) che si riferisce alla prima *Sepmaine*:

“In rime io già cantai de l’Universo il
nascere vero, e le sue meraviglie,
quando confuso, tenebroso, e misto
come parto de l’Orsa informe nacque,
che tingendolo poi l’eterno Dio
col gran poter de la sua eterna lingua,
gli diè forma, principio, ordine e meta.”³¹

Il testo riprende poi il dettato del poeta ugonotto, sfruttando con perizia la modalità retorica dell'*amplificatio*:

“Or canto quel fanciullo, e quella cuna
ove picciol bambino nacque e nodrissi.
Tu Monarca del tutto eterno e santo

²⁹ *Le due prime giornate della seconda settimana del Signor Guglielmo di Salusto, signor di Bartas, tradotte di Rima francese in versi sciolti italiani dal Signor Defendo Amigoni di Conegliano*, In Conegliano, per Marco Claseri, 1623, cc. A2-A3rv.

³⁰ G. de Saluste Du Bartas, *La seconde semaine (1584)*, édition établie, préparée et annotée par Y. Bellanger *e. a.*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1991, pp. 21-23 (I, 1-8).

³¹ *Le due prime giornate della seconda settimana...*, cit., c. 1r (I, 1-7). L'immagine dell'orsa che plasma i suoi cuccioli è un *topos* della cultura cinquecentesca, ricavato dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (VIII, 126).

guida lo spirto mio per li sentieri
 di quel vago giardin fiorito e raro,
 ove ogn'or lieta primavera ride,
 per cui serpendo con soave corso
 stillan da un solo fonte i quattro fiumi
 spiegami la cagion, dimmi l'offesa
 onde privasti dei due Paradisi
 a che gli avevi eletti Adam, e quanti
 che da lui furon mai posterì suoi.
 dimmi chi fu colui, che d'immortale
 mortal si fece, e ci apportò dal cielo
 medicina, per cui salvati fummo.”³²

Anche il seguito, con la descrizione del Paradiso Terrestre e l'elogio del lavoro divino simile a quello di un giardiniere premuroso:

“Ains pour sejour heureux il luy choisit encore
 un temperé climat, que la mignarde Flore
 pave du bel esmail des printanieres fleurs,
 Pomone orne de fruicts, Zephire emplit d'odeurs :
 où Dieu tend le cordeau, aligne les allees,
 couvre d'arbres les monts, de moisson les vallees :
 du bruit de cent rousseaux semond le doux sommeil :
 fait des beaux cabinets à preuve du soleil :
 esquarrit un jardin : plante, emunde, cultive
 d'un verger plantureux la beauté tousjours-vive
 depart par cy par là le cours des flots sacrez
 et de mille couleurs camelote prez”;³³

è tradotto fedelmente dall'Amigoni, sempre ampliando e aggiungendo dei particolari:

“Ecco gli elegge un temperato clima,
 ove il lastrica ogn'or di fiori, e gigli,
 con vago smalto l'amorosa Flora,
 fregia di dolci, e di celesti frutti
 Pomona il loco, e graziosi odori.
 Spira Zefiro intorno Indi, e Sabei;
 qui il sommo Dio con ordine stupendo,

³² *Le due prime giornate della seconda settimana...*, cit., c. 1v (I, 16-30).

³³ G. de Saluste Du Bartas, *La seconde semaine (1584)*, cit., p. 25 *Le due prime giornate della seconda settimana...*, cit., c. 1r (I, 37-48).

stende una corda, e le vie dritte segna,
 copre d'arbori i monti, e le gran valli
 colma di biade saporite, e rare.
 Quivi il soave mormorar di cento
 argentati ruscelli invita al sonno,
 e forma sale, camerette e loggie,
 dove non giungon mai di Febo i raggi.
 Un leggiadro giardino quadra, e riquadra,
 lo pianta, lo pulisce, e lo fa vago,
 e ogn'or li rende sua beltà più viva
 e quinci, e quindi di sacrati fiumi
 va compartendo un ordinato corso;
 poi con mille colori pennelleggia
 di verdi prati il grazioso aspetto.”³⁴

Si riprendono in questi versi le immagini tradizionali del *locus amoenus* ma al tempo stesso si conferisce all'Eden una dimensione realistica più che allegorica, dando vita a un giardino vero e proprio dove ogni elemento risulta perfettamente ordinato in aiuole.³⁵ Se Tasso, nella descrizione del giardino aveva seguito le indicazioni di Ambrogio autore del *De Paradiso*, il poeta francese e il suo traduttore tendono a lasciare sullo sfondo le valenze simboliche per descrivere un meraviglioso paesaggio. Il tema è del resto uno dei più frequentati nel Seicento,³⁶ dal romanzo al teatro fino (appunto) ai poemi esameronici in ottave come quello già citato del Murtola,³⁷ *L'Adamo* del modenese Giorgio Angelini³⁸

³⁴ *Le due prime giornate della seconda settimana...*, cit., c. 2v (I, 79-99).

³⁵ Si veda F. Lestringant, *L'art imite la nature, la nature imite l'arte: Dieu, Du Bartas et l'Eden* (“*Seconde Semaine*”, *Premier jour*), in *Du Bartas, poète encyclopédique du XVIIe siècle*, Actes du Colloque de Pau et des pays de l'Adour, 7-9 mars 1986, sous la direction de J. Dauphiné, Lyon, La Manufacture, 1988, pp. 167-184.

³⁶ Si veda E. Ardissino, *I poemi sul Paradiso terrestre e il modello tassiano*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma – Padova, Antenore, 2005, pp. 395-422.

³⁷ Si veda G. Murtola, *Della creazione del mondo*, cit., pp. 475-476 (XV,1-21).

³⁸ Si veda G. Angelini, *L'Adamo, poema*, In Modona, Per li Eredi Soliani, 1685.

uscito nel 1685 o *Il terrestre paradiso* pubblicato nel 1686 dal fiorentino Benedetto Menzini.³⁹

Nella *Seconde Semaine* Dio si rivolge ad Adamo per comunicare il divieto di mangiare il frutto proibito e Adamo si dichiara pronto a ubbidire:

“Je te ren, dit Adam, je te ren, ô grand Roy,
les graces que je puis, non celles que je doy
en faveur de ces biens, dont la riche abondance
surmonte et mes souhaits, et l’humaine eloquence.
J’iroy pour t’obeyr, me briser, impiteux,
dessus le dos bossu d’un rocher raboteux.
Je jetteroy pour toy d’une monteuse cime
mon corps dedans les flots d’un tournoyant abîme.”⁴⁰

Anche la traduzione conserva la dichiarazione iperbolica di Adamo disposto a gettarsi da un’alta rupe o nelle acque più profonde per compiacere Dio, dichiarazione frutto della fantasia di un poeta che mira a catturare persuasivamente i suoi lettori:

“Io ti rendo, o gran Re, rispose Adamo,
quelle grazie maggior, che posso e devo,
per lo favor di sì pregiati beni,
poiché la ricca copia i miei desiri,
e l’umano parlar sormonta, e passa.
Al precipizio andrei per obedirti,
il che farebbe con pietà d’ognuno.
Mi getterei per te da un’alta cima
del più scosceso e dirupato monte,
o dentro all’onde d’un eterno abisso.”⁴¹

Il successivo intervento di Satana (che non compariva nel *Mondo creato tassiano*)⁴² è descritto con particolare efficacia dal Du Bartas che si

³⁹ Si veda B. Menzini, *Del Terrestre Paradiso*, in *Poemi biblici del Seicento*, a cura di E. Ardissino, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2005, pp. 129-184.

⁴⁰ Cfr. G. de Saluste Du Bartas, *La seconde semaine (1584)*, cit., p. 62 (I, 423-430).

⁴¹ *Le due prime giornate della seconda settimana...*, cit., c. 13v (I, 573-582).

sofferma sulle sue motivazioni, preparando il profilo drammatico e quasi epico del personaggio:

“Tandis que nostre ayeul en tel aise se plonge,
le pere ingenieux de revolte et mensonge,
le Monarque d’enfer, sent un pesteux essain
de dragons immortels formiller dans son sein,
qui luy sucent le sang, devorent ses entrailles,
pincetent son poulmon de dix mille tenailles,
et geinent, inhumains, son ame à tous momens,
trop feconde à donner, et prendre des tourmens.
Mais la haine, sur tout, la superbe et l’envie
bourrellent nuit et jour sa miserable vie” ;⁴³

seguito ancora una volta fedelmente dal traduttore italiano:

“Mentre che si profonda l’avo nostro
fra tant’agi, e contenti, e si sommerge,
de le menzogne, e dei rivolgimenti,
il padre ingenioso, astuto, e dotto, de
l’Inferno monarca, nel suo seno
pizzicar sente un empio suo disegno,
pestifero, maligno, e venenoso,
che le viscere, e ’l sangue gli divora.
Più che mille tenaglie il cor gli stringe,
e l’alma li tormenta a ogni momento,
avido troppo a dare, e più fecondo
a prender per sé stesso alti tormenti,
l’odio, l’invidia, e la superbia altiera,
la sua misera vita ogn’ora afflige.”⁴⁴

L’esempio è seguito anche da altri poemi esameronici, che fanno del diavolo un essere tormentato e maligno, afflitto da invidia e superbia.

⁴² Si veda, invece, per *Gerusalemme*, S. Zatti, *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella "Gerusalemme liberata"*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di Id., Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 146-182.

⁴³ G. de Saluste Du Bartas, *La seconde semaine (1584)*, cit., p. 98 (I, 33-43).

⁴⁴ *Le due prime giornate della seconda settimana...*, cit., cc. 21v-22r (I, 1019-1032).

Pensiamo ancora a Murtola⁴⁵ e all'Angelini,⁴⁶ ma anche al Menzini che molto insiste (dando spazio al motivo satanico) sulla perdita, sulla colpa, sulla nostalgia per un mondo irrimediabilmente perduto.⁴⁷ Su questa via incontriamo, ovviamente, il capolavoro di John Milton.

Nei testi italiani ispirati al *Genesi*, si intersecano di continuo l'imitazione diretta del testo biblico (o dei commenti patristici), il recupero del grande modello tassiano del *Mondo creato* e le reinterpretazioni barocche dei sette giorni della creazione. In questo campo è possibile individuare un percorso comune, che prende spunto dalla volontà di esaltare le meraviglie del mondo e insieme di narrare la caduta dell'uomo come preludio del sacrificio di Cristo. Alla poesia sacra non si affidano speculazioni teologiche (che pure avevano interessato l'ultimo Tasso), ma gli scrittori seguono alla lettera il dettato biblico per evitare le censure della Riforma cattolica, attraverso digressioni, accurate descrizioni e opportune drammatizzazioni.⁴⁸ Non c'è spazio per accattivanti invenzioni diegetiche o nuove soluzioni narrative: il racconto del *Genesi* segna con precisione i confini della trama e la poesia non può che avventurarsi nel limitato territorio della retorica, lavorando con *amplificationes* o metafore più o meno ardite. In questa prospettiva le riscritture poetiche di Du Bartas, consentono un approccio al testo della Bibbia che privilegia gli eventi a discapito della dottrina.⁴⁹ Di fronte al controllo censorio delle riscritture

⁴⁵ Si veda G. Murtola, *Della creazione del mondo*, cit., p. 491 (XV, 50).

⁴⁶ Si veda G. Angelini, *L'Adamo, poema*, cit., pp. 97-98 (IV, 8-6).

⁴⁷ Si veda B. Menzini, *Del Terrestre Paradiso*, cit., pp. 158-159 (II, 45-47).

⁴⁸ Si veda M. Chiesa, *Poemi biblici fra Quattro e Cinquecento*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXXIX, 2002, pp. 161-192.

⁴⁹ Per un'interessante lettura del poema sacro rinascimentale e barocco come veicolo del rinnovamento del genere poema, grazie allo spazio sempre più ridotto riservato all'azione e all'approfondimento degli aspetti psicologici (in qualche modo autorizzato dal programma culturale della Riforma cattolica), si veda M. Faini, *La poetica dell'epica sacra tra Cinque e Seicento in Italia*, in "The Italianist", 35, I, 2015, pp. 27-60.

sacre,⁵⁰ la letteratura, con le sue immagini capaci di muovere la fantasia e i suoi cataloghi volti a ordinare lo scibile umano, trovava libero il campo per intonare le lodi del Dio creatore e per riconoscere nel cosmo l'epifania del Verbo: ultima, seducente risposta all'inarrestabile sviluppo delle scienze della natura.

⁵⁰ Si veda G. Fragnito, *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 2015 e Id., *La Congregazione dell'Indice e il dibattito sulle versificazioni della Sacra Scrittura*, in *Esprit, lettre(s) et expression de la Contre-Réforme à l'aube d'un monde nouveau*, Actes du Colloque international 27-28 novembre 2003 – Université de Nancy 2, Études réunies par B. Toppan et D. Fachard, Nancy, CSLI, 2005, pp. 293-323.



MARCO LEONE

“IL MONDO SENZA MASCHERA”.
ANTONIO MUSCETTOLA FRA DANTE E
QUEVEDO

Per statuto la parodia è un genere ad alto quoziente di intertestualità, poiché ha la sua ragion d'essere nel necessario rapporto con un ipotesto. Nell'ambito della cultura letteraria barocca la parodia conosce intrecci inediti, come quelli con la satira e con l'eroicomico, in cui la prassi classicistica della citazione assume implicazioni peculiari e contestative rispetto ai modelli vigenti.¹ La citazione nel genere eroicomico, per esempio, è un espediente per avvicinare il registro elevato a quello basso e fonderli insieme generandone un terzo, ibrido e misto: in chiave denigratoria, ma anche per azzerare le distanze tra quei due livelli.² Sicché

¹ Si veda G. Gorni e S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487; G. Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008.

² Si veda M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi 1999; Ead., *Eroi comici*, Bari – Brescia, Pensa, Multimedia, 2010; *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, a cura di G. Bucchi, Pisa, ETS,

la parodia ma anche la satira,³ ritenute forme anticlassicistiche per eccellenza, a ben guardare risultano ultra-classicistiche per quanto riguarda le modalità di riuso dei materiali, dimostrando così che nel Seicento spinte opposte convivono senza steccati troppo rigidi, come opzioni praticabili magari dai medesimi interpreti.

Esemplare a questo proposito è il caso di un poeta grave e impegnato come Antonio Muscettola, attivo nell'ambito del marinismo meridionale di secondo Seicento.⁴ Accanto ai suoi testi alti e ufficiali,⁵ egli frequentò anche il genere satirico e burlesco, come mostrano certi inediti componimenti compresi nel manoscritto XIII. C. 26 della Biblioteca Nazionale di Napoli; o il poemetto *Carildeide ovvero il bordello sostenuto*, pubblicato postumo, in cui si narrano le gesta erotiche dell'attrice e cantante Giulia De Caro con numerose allusioni a personaggi illustri della Napoli del tempo.⁶ Tra parodia, satira ed eroicomico si pone anche il suo poema, *Il mondo senza maschera*,⁷ anch'esso in buona parte mai dato alle stampe, nel quale la citazione mira al rovesciamento parodistico ma anche alla ricreazione di due grandi modelli: la *Commedia* di Dante Alighieri e i

2013; *Tassoni e l'eroicomico*, in *Alessandro Tassoni spirito bisquadro*, a cura di G. Biondi e C. Stefani, Bologna, Moderna Industrie Grafiche, 2015, pp. 29-37.

³ Si veda *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015.

⁴ Si veda M. Leone, *Antonio Muscettola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, vol. 77, pp. 491-494.

⁵ Si veda A. Muscettola, *Rime*, a cura di L. Montella, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1998.

⁶ Si veda P. Maione, *Giulia de Caro "famosissima armonica" e il "Bordello sostenuto" del Sig. Don Antonio Muscettola*, Napoli, Luciano, 1997.

⁷ Pubblicato parzialmente da V. Imbriani e C. Tallarigo, *Nuova Crestomazia italiana per le scuole secondarie con proemi storici a ciascun secolo e le notizie degli autori compilata tenendo presente quella di Giacomo Leopardi*, vol. III: *Il Cinquecento e il Seicento*, Napoli, Morano, 1884, pp. 555-571. Si veda M. Leone, *Una parodia secentesca della «Commedia»: "Il mondo senza maschera" di Antonio Muscettola*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 601-605.

Sueños di Francisco de Quevedo (1580-1645). In Muscettola i due modelli richiamano esplicitamente la matrice italo-spagnola dell'ambiente culturale napoletano e privilegiano entrambi la tipologia letteraria della visione. Ma il trattamento parodistico aggredisce soprattutto la *Commedia*, che appare rivisitata proprio attraverso lo specchio deformante di Quevedo, come se uno dei due ipotesti venisse assunto in forma neutra e agisse sull'altro producendone la parodia, in una sorta di incastro citazionale. Muscettola riconfigura inoltre il suo archetipo dantesco in stile eroicomico, come suggeriscono la presenza di un autocommento tipico di quel genere (si pensi ad Alessandro Tassoni) e una diegesi avventurosa e picaresca. In tal modo il poema mescola differenti generi e strutture narrative, utilizzando la citazione non solo come ripresa di singoli stilemi, ma anche come vero e proprio principio costruttivo, schermo letterario dietro il quale si cela una critica corrosiva delle finzioni e dell'ipocrisia della società contemporanea. Non stupisce che una simile provocazione condannasse l'opera alla clandestinità e all'anonimato.

1. *Parodia dantesca*

La premessa in versi *Al lettore* si apre con una scherzosa rivendicazione dell'originalità del poema, mentre l'autore aderisce pienamente, in realtà, al filone dantesco della poesia didattico-allegorica in terzine. Il suo viaggio, però, non sarà allegorico ma piuttosto morale, adottando un tono dimesso e con un consapevole abbassamento dei magniloquenti proemi dell'epica antica e moderna:

“Lettor, bella cucagna, e come e quando
potevi trovar un che, tu stando in letto,
ti porti per lo mondo caminando?
Né ti mostra già Roma e 'l suo distretto,

o la Francia o la Spagna o l'Indie nove
 o la gran region di Maometto;
 ma per ogni canton ti mena dove
 non fora ammessa persona meschina
 e fa vederti il tutto con le prove.
 Ti fa vedere il Re con la Regina,
 la sposa in letto ignuda con lo sposo,
 né ti si tien portiera né cortina.
 Col leggere un geografo famoso,
 veder potrai città, vedere i regni,
 ma sol le mura e non che dentro è ascoso.
 Io non ti fo delle città disegni,
 ma ti mostro ogni cosa in carne e in ossa,
 sin t'intrometto entro l'umani ingegni.”⁸

Respingendo l'ampia spazialità geografica dell'*epos* tradizionale, Muscettola si ispira forse all'Ariosto domestico e feriale delle *Satire*,⁹ perché da esse sembra riprendere l'adesione a un'ideologia di tipo stanziale e anti-odeporico, ben evidente nel cenno al “geografo famoso” Tolomeo: come Ariosto, anche Muscettola rinvia all'idea del viaggio mentale e virtuale da intraprendere sulle carte nautiche e sui mappamondi, senza muoversi da casa. Il suo viaggio, peraltro, è anche interiore e morale, perché si propone di esplorare “l'umani ingegni” allo scopo di metterne a nudo falsità e doppiezze.

Quest'ottica, insieme parodica e moralistica, è poi confermata dall'*incipit* vero e proprio del poema, che fa il verso a quello della *Commedia* e in cui a predominare su ogni scrupolo didascalico è un registro fortemente caricaturale:

“Nel mezzo del cammin di nostra vita,
 mi vidi quasi spenta la lucerna,

⁸ A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, c. 1r (*Al lettore*, 1-18). Citiamo dal testo integrale del poema nel manoscritto IV H 189 della Biblioteca Nazionale di Napoli. Un'altra copia, anch'essa non autografa, è conservata presso il Museo Leone di Vercelli (manoscritto I 14).

⁹ Si veda per esempio L. Ariosto, *Satire*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1990, p. 24 (III, 55-66).

si ch'era l'alma tutta sbigottita.
Per una valle dove non s'interna
messer Apollo, che temeva assai
anco al meriggio darvi di lanterna,
perché le chiome dei suoi biondi rai
auria potuto strappar facilmente
fra le siepi intrecciate e gli spinai,
andav' io con pericolo evidente
di fracassarmi o ben rompermi il collo,
tanti tremiti avea il piè cadente.”¹⁰

Anche se permane il tema dello smarrimento, l'intera situazione narrativa è infatti rovesciata (vi spicca l'immagine un poco effeminata di Apollo) e il pellegrino non incontra le tre fiere bensì tre entità anch'esse allegoriche, la Bugia, l'Adulazione e l'Ipocrisia, più goffe che mostruose. Tutte affiancano un misterioso viandante che il poeta ha preso a seguire e che lo conduce al laccio “come il boia a la forca il marriuolo”.¹¹ La Bugia ha le sembianze di Minosse (un'altra memoria dantesca) ed è ricoperta da una veste “tutta impressa di maschere e di lingue”; porta una gamba di legno e ha un'andatura ridicola, ma la sua zoppia è così ben dissimulata “ch'ingannato averia Plato e Plotino”; in mano reca un camaleonte simbolo del trasformismo spregiudicato e al volto ben curato e alla voce suadente corrispondono “parole temerarie e pronte”.¹² L'Adulazione suona una piva, ha un volto prismatico fatto di specchi ingannatori, si presenta con un abbigliamento vistoso e cangiante, intreccia movenze coreutiche che ricordano raggiri e maneggi.

A questo punto il pellegrino si imbatte in una “donna di maestosa, alta bellezza”, però a metà strada “fra la virilità e la vecchiezza”, con una scritta sul petto: “Il vero ben solo per me s'acquista”.¹³ È madonna

¹⁰ A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 2v (I, 1-12).

¹¹ Cfr. *ibidem* (I, 24).

¹² Cfr. *ivi*, c. 3r (I, 30, 39 e 45).

¹³ Cfr. *ivi*, c. 3v (I, 67, 71 e 78).

Prudenza ovvero “monna Penza” o “Monna Scorta”, una parodia della spirituale Beatrice che esibisce invece metodi brutali e viriloidi e ricorda semmai Renoppia,¹⁴ la virago della *Secchia rapita* tassoniana. Questa burlesca controfigura della più alta guida di Dante, inserita provocatoriamente in uno scenario infernale e non paradisiaco, dovrà rigenerare moralmente il poeta ma il suo profilo di donna mascolinizzata la inserisce a pieno titolo nel novero dei personaggi eroicomici: non a caso i rituali catartici del Purgatorio dantesco si degradano in uno schiaffo e nel sugo di un finocchio selvatico spalmato sul volto del pellegrino. Il rito serve comunque a liberarlo dalla maschera che gli impediva di scorgere la vera natura delle cose, consentendogli una visione del mondo limpida e chiara:

“O musa, o alto Ingegno, or m’ aiutate
ch’ io ridir possa in questi scartafacci
le cose che nel mondo ebbi notate:
quanti diverse maschere e mostacci
e quante bestie di diverso pelo
e quante vidi panie, reti e lacci.
La scorta mia, che m’avea tolto il velo,
pria mi condusse a un tempio, perché disse:
‘Non s’ incomincia ben se non dal cielo’.”¹⁵

L’invocazione alla Musa mostra bene il libero impiego dei modelli letterari da parte di Muscettola, che qui inserisce nello scenario infernale dantesco un “tempio” celeste, emblema della Chiesa e al contempo della corruzione ecclesiastica, seguendo peraltro un filone tematico fondamentale della *Commedia*. Ed è significativo che proprio a questo punto sia descritta la terza entità allegorica, l’Ipocrisia, che abita nel tempio

¹⁴ Si veda A. Tassoni, *La secchia rapita*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990, vol. II (Redazione definitiva), pp. 15-16 (I, 16-17) e G. Tuccini, *Renoppia “bella virago”*, in “Studi e problemi di critica testuale”, 88, 2014, pp. 199-225.

¹⁵ A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 4v (I, 126-134).

ed è una donna smunta e trasandata, munita di un “coronone”, con le gambe simili alle zampe di un lupo.¹⁶ Se l’esordio del poema, come si è visto, esibisce una forte marcatura dantesca, la presenza della *Commedia* è comunque costante e numerose saranno anche nel seguito le citazioni esplicite, come questa invettiva contro gli astrologi che rinvia a *Inferno*, XX:

“Dante non ben conobbe a parte a parte
tutte le vostre frodi e come secca
sia non sol, ma sia perfida vostr’arte;
perché siccome or egli vi rimbecca
e nella quarta bolgia vi condanna
v’avrebbe posto dentro la Giudecca.”¹⁷

2. Citazioni multiple

Dopo il primo canto, vistosamente dantesco, il poema di Muscettola impiega altre citazioni e altri modelli, più adatti al suo programma satirico di deformazione grottesca e paradossale della realtà. Se è vero che Dante nel Seicento agisce spesso come un archetipo del genere satirico,¹⁸ nel *Mondo senza maschera* il suo esempio si mescola a una fitta rete di ulteriori allusioni letterarie. Pensiamo a certe reminiscenze classiche, soprattutto da Giovenale ma anche da Orazio e Plauto;¹⁹ pensiamo a una sequenza di elementi gastronomici al principio del secondo canto, che

¹⁶ La fonte, in questo caso come nelle precedenti personificazioni, è iconografica: si veda C. Ripa, *Iconologia*, a cura di M. Gabriele e C. Galassi, Lavis [Trento], La Finestra Editrice, 2010 [ristampa anastatica dell’edizione Costantini del 1764], t. I, p. 327. Per la Bugia e l’Adulazione si veda ivi, rispettivamente pp. 268-269 e p. 38.

¹⁷ A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 154r (XVII, 184-189).

¹⁸ Si veda M. Arnaudo, *Dante barocco. L’influenza della “Divina Commedia” su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 89-112.

¹⁹ I tre poeti latini sono citati a più riprese nel poema: si veda A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 27v (III, 354), c. 30r (IV, [1-3]), c. 35v (IV, 301) e *passim*.

recupera un *topos* della poesia comica e in particolare il famoso *Credo* di Morgante nel poema di Luigi Pulci.²⁰ Ma non mancano le citazioni petrarchesche (“Se m’ ascoltassi io qui reciterei / l’ode decima nona del Petrarca, / dove giurò tre volte, quattro e sei”),²¹ bernesche (“quel bel testo di Berni gli sovenne / dove dice che incaca ogni Signore / e sia il re del Magorre o ’l prete Gianni / la vista d’un fallito debitore”)²² e sannazariane (“Santa giustizia e come ci hai lasciati! / Tu te ne andasti al ciel con la bilancia”).²³

Un buon esempio della molteplice stratificazione della memoria letteraria, nel poema di Muscettola, è la descrizione del Viceré di Napoli e dei suoi ministri riuniti in una sontuosa dimora nel canto quattordicesimo, dove appare evidente il richiamo alla parodia tassoniana della corte papale nel concilio degli Dei della *Secchia rapita*, modellata a sua volta sul quarto libro dell’*Iliade*.²⁴ Il marchio dantesco è sempre presente, con il rinvio a *Inferno*, XIII, 58-59 a proposito di un consigliere del principe: “un satrapo [...] d’aspetto grave” che “teneva l’una e l’altra chiave / del regio core (avrebbe detto Dante)”.²⁵ Ma è caratteristico dell’accumulo di citazioni messo in opera da Muscettola che la denuncia delle false promesse dei politici (paragonate a quelle degli amanti) impieghi un accenno ovidiano all’*Ars amandi* (“Iuppiter ex alto penuria ridet amantum”):

²⁰ Si veda ivi, c. 11r (II, 40-45) e L. Pulci, *Morgante*, a cura di A. Greco, Torino, UTET, 1997, vol. I, pp. 604-613 (XVIII, 115-142).

²¹ Cfr. A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 59r (VII, 154-156) e si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCVI, 52-53.

²² Cfr. A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 67v (VIII, 111-114) e si veda F. Berni, *Capitolo del debito*, in Id., *Rime*, A cura di G. Bárberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1969, p. 144 (LIV, 18-24).

²³ Cfr. A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 51v (VI, 219-220) e cfr. J. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 189 (egloga X, 156): “La donna e la bilancia è gita al cielo”.

²⁴ Si veda A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), pp. 51-61 (II, 28-46).

²⁵ Cfr. A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 122r (XIV, 61-65).

“Se disse Ovidio che i Numi benigni
muovan le labbra a risa sbardellate,
quando giuran gli amanti e non han sdegni,
i spergiuri di teste coronate
hanno poscia a punir quando a giurare
son da dogmi politici sforzate?”;²⁶

e che si aggiunga nel commento, a rafforzare la carica polemica del passo, un ennesimo richiamo dantesco:

“Guido da Montefeltro signor di gran stato [...] posto da Dante nell’ottava bolgia dell’Inferno insieme con altri fraudolenti. Costui, ricercato d’un gran personaggio come si potea togliere la città di Preneste ai Colonnese, rispose col promettere assai e attender poco; onde in persona di lui disse il poeta nel *Inferno* 27: ‘Lunga promessa con l’attender corto / ti farà trionfar nell’alto seggio’.”²⁷

Una simile struttura citazionale stratificata ricorre spesso nel *Mondo senza maschera*, allargandosi qui dal testo al paratesto delle note esegetiche con l’obiettivo di rafforzare la carica polemica. Il rinvio al secondo canto della *Secchia Rapita*, infatti, permette all’autore di inserire, una rassegna di sovrani del passato con l’intento di ridicolizzarli, in linea con il *topos* satirico dell’attacco al potere costituito. Dal re cretese Minosse si arriva a Carlo I d’Inghilterra, passando per il tiranno ateniese Pisistrato, lo spartano Lisandro, Dionisio I di Siracusa, Filippo II, Alfonso I di Portogallo, Sancho Alfonso di Spagna, Enrico II di Navarra, Guglielmo di Nassau, Maria Stuarda, Elisabetta I d’Inghilterra, Enrico VIII. L’*excursus* punta a smascherare l’ipocrisia delle classe dirigenti in tutte le epoche storiche, denunciando il “fel machiavellico”²⁸ utilizzato dai governanti che conquistare e mantenere il potere. Muscettola impiega come Tassoni la

²⁶ Ivi, c. 128v (XIV, 546-551) e cfr. Ovidio, *Ars amandi*, I, 633.

²⁷ A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., c. 131r.

²⁸ Cfr. ivi, c. 129r (XIV, 484).

forma catalogica, modulo costitutivo della diegesi eroicomica, e come Tassoni non trascura la censura della dimensione religiosa: se nella *Secchia rapita* si irrideva la corte papale attraverso una parodia dell'antica mitologia, il *Mondo senza maschera* si scaglia contro l'intreccio fra religione e politica e contro l'impiego machiavellico del sacro come *instrumentum regni*.

3. “*Il mondo senza maschera*” e “*El mundo por de dentro*”

La serrata critica sociale e il gusto grottesco e paradossale di Muscettola dipendono in larga misura da un'altra fonte, diversa da quella dantesca: i *Sueños* (1627) dello spagnolo Francisco de Quevedo, in particolare *El mundo por de dentro* e *Sueño del Infierno*, accolti con lo stesso grado di libertà e originalità riservato a Dante. Dal primo testo il poeta riprende un registro caricaturale che sposta la fonte dantesca verso la scrittura paradossografica; e si ispira al secondo testo per dare rilevanza al tema dell'ipocrisia come principale vizio corruttore, ponendolo al centro del poema. Dinanzi a comportamenti sociali dominati dal paradigma della “dissimulazione onesta”, Muscettola adotta una narrazione carica di toni bislacchi e stravaganti, sempre in chiave moralistica.

De resto i *Sueños* cominciavano a circolare in Italia attraverso le prime traduzioni²⁹ e Quevedo non era stato una presenza secondaria nella Napoli del primo Seicento: aveva frequentato l'accademia degli Oziosi

²⁹ Si veda F. Cappelli, *Le prime traduzioni italiane dei “Sueños” di Quevedo (1644-1728). Studio bibliografico*, in *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, a cura di M. Lupetti e V. Tocco, Pisa, ETS, 2013, pp. 141-158; Ead., *Ancora sulle prime traduzioni italiane dei “Sueños” quevediani. Note sulla “vision prima” nel manoscritto Correr 1104*, in “Diacritica”, IV, 1, 19, 25 febbraio 2018, all'indirizzo elettronico www.diacritica.it/traduzione-e-inediti/ancora-sulle-prime-traduzioni-italiane-dei-suenos-quevediani-note-sulla-vision-prima-nel-manoscritto-correr-1104.html.

nella prima fase della sua attività e si era perfino impegnato persino nella poesia italiana.³⁰ Anche se Muscettola non lo nomina mai nelle annotazioni ai canti del poema, è innegabile che nei suoi versi le suggestioni dantesche appaiono spesso mediate da Quevedo, con una sistematica sovrapposizione di rimandi intertestuali dove non manca neppure la traccia di un certo filone anti-classicistico della letteratura rinascimentale (Anton Francesco Doni, Tommaso Garzoni), fra erudizione e curiosità fantastica. La fonte quevediana si colloca allora coerentemente nella linea ‘comica’ che domina *Il mondo senza maschera*, spostando la tecnica della visione allegorica e didascalica verso un orizzonte più marcatamente satirico e caricaturale. Quevediana è la trasformazione del viaggio ultraterreno della *Commedia* in un’esperienza picaresca, scandita fra strade e osterie; quevediana è la polemica contro le convenzioni sociali come il codice d’onore, causa di infelicità dell’uomo e ostacolo alla libera espressione degli istinti; quevediano è il campionario di figure sociali ferocemente colpite (medici, avvocati, letterati, astrologi, alchimisti e in Muscettola anche i personaggi della corte vicereale), che estende la satira anti-cortigiana ad un’amara contemplazione dell’umanità intera.

Se il poema di Muscettola è una caustica parodia non priva di oscurità, lontana in questo dall’andamento piano e aperto della prosa di Quevedo, è tuttavia probabile che dal *Mundo por de dentro* Muscettola abbia tratto lo spunto per intitolare il suo poema; e che il tema quevediano dell’apparenza esibita come falsa sostanza abbia nel *Mondo senza maschera* il suo puntuale equivalente nella rappresentazione bizzarra e assurda del mondo. La condanna moralistica dell’ipocrisia, nella quale si racchiudono tutte le falsità e le apparenze del mondo, è del resto un tratto

³⁰ Si veda E. Ventura, *La poesia in lingua italiana di Francisco de Quevedo*, in “Cuadernos de filología italiana”, 16, 2009, pp. 169-186.

comune ai due testi; pensiamo al carattere ingannevole e pereunte della bellezza femminile, al dolore insincero del vedovo o della vedova, al falso ricco e al falso povero, alla donna morigerata solo nel comportamento esteriore, all'uso di un linguaggio conformistico e fittiziamente nobilitante.

Proprio l'ironia sugli usi linguistici edulcorati per celare realtà scomode, sugli epiteti pomposi e magniloquenti che nascondono il vuoto, ispira allo scrittore spagnolo una bella pagina che smaschera l'artificio dell'ipocrisia lessicale:

“Pues todo es hipocresía. Pues en los nombres de las cosas ¿no la hai la mayor del mundo? El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado; el botero, sastre del vino, que le hace de vestir; el mozo de mulas, gentilhomme de camino; el bodegón, estado, el bodogonero, contador; el verdugo se llama miembro de la justicia y el corchete criado; el fullero, diestro; el ventero, güesped; la taberna, ermita; la puteria, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; los cornudos, honrados. Amistad llaman mancebamiento, trato a la usura, burla a la estafa, gracia la mentira, donaire la malicia, descuido la bellaquería, valiente al desvergonzado, cortesano al vagamundo, al negro moreno, señor maestro al albardero y señor doctor al platicante. Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman, hipócritas en el nombre y en el hecho. ¿Pues unos nombres que hay generales? A toda pícara, señora hermosa; a todo hábito largo, señor licenciado; a todo gallofero, señor soldado; a todo bien vestido, señor hidalgo; a todo fraile motilón o lo que fuere, reverencia y aun paternidad; a todo escribano, secretario. De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examinéis, si non es que, ignorante come tù, crea las apariencias.”³¹

La medesima polemica contro il linguaggio come maschera sociale (e contro la vecchia scienza aristotelica) trova un riflesso nel canto nono del *Mondo senza maschera*, che prende di mira l'incomprensibile gergo ippocratico-galenico usato dai medici per nascondere la propria incompetenza (parlare “dentro la cortina”, come farà Azzeccarbucchi nei *Promessi sposi* col suo *latinorum*):

“Certe voci intes'io, che l'indovina

³¹ F. de Quevedo, *El mundo por de dentro*, in Id., *Los sueños*, edición de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 279-282.

bocca d' Apollo non mai dir dolea
quando parlava dentro la cortina,
come Diaforetica, Diarrea,
Diatetica, Diapasma o Poponace,
Ofiostatili e Cinocefalea.
[...]
Io non so s' eran nostre o se straniere
le voci, o s' eran maghe o cabaliste,
s' erano geroglifiche oppur vere.
Non so che dia papavero a cui miste
fossero quattro foglie di nepente,
bagnate in vin notar su certe liste
come per un rimedio assai potente
da reconciliar con il coscino
la testa di quel pover paziente.
Dicendo, che se poi per lo mattino
seguinte quel suo mal non declinasse
l' avrebbero rimesso al sidicino;
affinché a declinar forse imparasse
il cornu cornu sino all' ablativo
con tutti i verbi della prima classe.”³²

La citazione di lemmi in chiave satirica, del resto, attraversa l'intero poema di Muscettola con arditi accostamenti fra parole di conio basso-popolare e vocaboli letterari e sofisticati. Questo lessico realistico proviene ancora una volta da Dante e dalla poesia comica quattro-cinquecentesca, unendosi a meridionalismi, toscanismi e altre parole di varia provenienza, per mettere alla berlina la nomenclatura linguistica cruscante e la codificazione vocabolaristica ufficiale.

Le allusioni intertestuali o le citazioni, allora, non sono mai per Muscettola fine a se stesse ma servono a enfatizzare la cifra polemica, che investe tutti gli aspetti del mondo contemporaneo (politica, cultura, letteratura) incarnati da altrettante figure professionali (medici, filosofi, intellettuali, giuristi, governanti). Questo ritratto della Napoli seicentesca è tracciato all' insegna del relativismo e di un disincantato scetticismo: un

³² A. Muscettola, *Il mondo senza maschera*, cit., cc. 79v-r (IX, 217-222, 232-246).

mondo ‘mascherato’, in cui i ruoli sociali rispondono all’artificio delle convenzioni, ma sono anche puntelli necessari per consolidare un ordine apparente. L’impiego delle citazioni traduce allora la posizione morale dell’autore all’insegna della sfiducia e della disillusione: i camuffamenti della società corrispondono infatti a quelli del gioco intertestuale, una scrittura di secondo grado è il miglior modo per rappresentare un mondo a sua volta ‘mascherato’. Da qui deriva la scarsa considerazione dell’autore per la pratica letteraria, a sua volta ironicamente relativizzata perché fatta anch’essa di “fole” e di “fumi”³³ ovvero di maschere. Così la *verve* polemica e la risentita denuncia del poeta si ispirano a un moralismo sferzante, ma egli è ben cosciente della vanità del suo agire in quanto la sua è semplice letteratura: preso atto della impossibilità di sovvertire lo *status quo*, egli ripiega sull’amara e inquieta accettazione dell’instabilità dei propri tempi.³⁴

³³ Cfr. *ivi*, c. 160r (XVIII, 12).

³⁴ Su questo atteggiamento di disincanto ed estremo relativismo incisero probabilmente fattori culturali e biografici: nel 1647 la vicenda della fallita rivoluzione di Masaniello, fra il 1663 e il 1670 gli orientamenti dell’Accademia napoletana degli Investiganti (che promuoveva la nuova scienza moderna in chiave anti-aristotelica), i rapporti difficili col potere vicereale che fruttarono a Muscettola anche un periodo di detenzione per motivi non chiari. Si veda S. Mastellone, *Pensiero politico e vita culturale a Napoli nella seconda metà del Seicento*, Messina-Firenze, D’Anna. 1965.



FRANCO VAZZOLER

**IMMAGINI RUBATE.
CITAZIONI FIGURATIVE E LETTERARIE
IN UNA SATIRA DI SALVATOR ROSA**

1. *“Li dipingeva colla lingua”*: satira e pittura

“Faceva sentirli alcune volte in casa propria con invito di prelati e di personaggi, recitandoli con espressione mirabile di voce e di gesti, a segno che li dipingeva colla lingua”.¹

In questo modo Giovambattista Passeri descriveva le attitudini mimiche e attoriali di Salvator Rosa, ricorrendo a un gioco sinestetico analogo a quello utilizzato da Filippo Baldinucci quando riporta il racconto di due prelati che avevano fatto visita a casa del pittore:

“Sappia Vostra Eccellenza che noi venghiamo dalla casa di Salvator Rosa, ove noi abbiamo vedute e abbiamo sentite certe satire. ‘Infino a che’, disse don Mario, ‘abbiano le Signorie loro sentite le satire, io ben l’intendo; ma non so già adattarmi a capire come l’abbiano anche vedute’. ‘Bene sta’, risposero i prelati, ‘quanto dicemmo,

¹ G. Passeri, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772, p. 427.

perché dopo aver sentita leggere una bella satira, un'altra ne abbiamo veduta in un bel quadro di una Fortuna, che sopra diversi bruti spande suoi doni'. E tutto il contenuto nel quadro gli descrissero puntualmente; e dopo avere tutti insieme consumato qualche tempo in grandissime lodi del bel concetto del pittore, si spartirono.”²

La citazione della *Allegoria della Fortuna* (Getty Museum, Los Angeles) motiverebbe ad approfondire il discorso del carattere satirico dell'intera attività artistica di Rosa, ma in questo caso mi limiterò alle *Satire* appunto e in particolare alla terza *La Pittura*, una delle più fortunate e letta pubblicamente dall'autore in diverse occasioni: essa conclude la trilogia dedicata alle arti in una sorta di *climax* ascendente (“Sotto la destra tua provò la sferza / Musica e Poesia: vada del pari / con l'alte sue sorelle anco la terza”).³

Si ricordi innanzitutto che Rosa, pronto a denunciare i plagari delle proprie opere pittoriche (“tutti non sono buoni a copiare le mie cose”),⁴ nella satira l'*Invidia* si difenderà dall'accusa di essere un plagiatario cioè di aver “compre o ver rubate”⁵ le sue satire,⁶ invocando come prova proprio la sua competenza di pittore (“Dimmi, forse potea compor quell'opra / un che che non sia pittore e non intenda / come il disegno et il color

² F. Baldinucci, *Salvator Rosa, pittore napoletano*, in Id., *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua*, Firenze, Batelli e Compagni, 1847, vol. V, p. 447.

³ Cfr. S. Rosa, *Satire*, a cura di D. Romei, commento di J. Manna, Milano, Mursia, 1995, p. 99 (III, 91-93).

⁴ Cfr. Id., *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. G. Borrelli, Bologna, il Mulino, 2003, p. 353 (lettera a Giovambatista Ricciardi del 13 novembre 1666).

⁵ Cfr. Id., *Satire*, cit., p. 157 (V, 621).

⁶ Si veda U. Limentani, *La satira dell'Invidia di Salvator Rosa e una polemica letteraria del Seicento* in “Giornale Storico della letteratura italiana”, CXXXIV, 408, 1957, pp. 570-585; Id., *La Satira nel Seicento*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 193-211; F. Conte, *Fortuna di Salvator Rosa nella letteratura del suo tempo*, in *Salvator Rosa (1615-1673) e il suo tempo*, a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon e C. Volpi, Roma, Campisano, 2009, pp. 60-61. Anche Marino aveva fatto risalire all'invidia le critiche che gli erano rivolte: si veda G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 251 (lettera a Claudio Achillini del gennaio 1620).

s'adopra?"),⁷ in una autodifesa che riprende il tema del rapporto fra pittura, poesia e filosofia già presente nella satira *La Pittura*:

“Ma ne l'antichità non vo' ingolfarmi:
 mira come dan aura al Buonaroti
 non men le carte che le tele e i marmi:
 s'i libri del Vasari osservi e noti
 vedrai che de' pittor i più discreti
 son per la poesia celebri e noti.
 E non solo i pittor eran poeti,
 ma filosofi grandi, e fur demonii
 nel cercar di naturai gran segreti:
 Metrodoro e Platon sian testimonii
 e Pirrone Elidense, onde discesero
 gli scettici da lui detti pirronii.
 Questi e molti altri alla pittura attesero,
 onde i tuoi Momi e critici supremi
 poco l'istoria e la censura intesero.”⁸

Frequenti riferimenti all'arte e all'attività artistica non si trovano soltanto nell'epistolario di Rosa ma anche nella sua scrittura satirica e perfino nel progetto di un “libricino di pittura [...] in modo di raguagli”, ad imitazione e quasi a reimpiego dell'operetta *La segreteria d'Apollo* di Antonio Santacroce pubblicata anonima nel 1650 (“havendo per detta operetta notate molte cose da potersene servire”).⁹ Analogamente nelle lettere e nella terza satira sono frequenti citazioni esplicite o allusive di pittori come Annibale Carracci¹⁰ o Piero da Cortona,¹¹ oltre a Michelangelo di cui si vedrà più avanti, mentre altri artisti citati nella satira sono presenti come soprannomi nelle lettere (Buffalmacco indica il figlio

⁷ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 157 (V, 634-636)

⁸ Ivi, p. 158 (V, 649-663).

⁹ Cfr. Id., *Lettere*, cit., p. 170 (lettera a Giovanbattista Ricciardi del 29 ottobre 1652).

¹⁰ Si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 116 (III, 703) e Id., *Lettere*, cit., pp. 350-351 (lettera a Giovambattista Ricciardi del 18 ottobre 1659).

¹¹ Si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 114 (III, 649-654) e Id., *Lettere*, cit., p. 182 (a Giovanbattista Ricciardi del 23 febbraio 1653).

Rosalvo, Metrodoro designa il suo maggior corrispondente Giovanbattista Ricciardi).¹²

Diverso e più complesso è il caso di un'esplicita citazione, da parte del pittore, della sua fonte letteraria, soprattutto quando inserisce delle modificazioni per ragioni moralistiche¹³ come avviene per un dipinto raffigurante Pindaro:

“Del Pindaro non trovo in Plutarco questa distinzione di barba o senza, e quanto a ciò m'avesse obbligato il rigore del testo, mi sarei presa licenza d'alterarlo per coonestare [= vendicare] l'offesa del buon costume e della modestia. Bastandomi per mia difesa le medesime parole dell'autore: Innamorato di lui e dei suoi versi. A me premeva rappresentarlo più amante della poesia che delle sue bellezze, per non cascare nell'errore ch'io condanno negli altri nella satira della Pittura. È ben vero che non ci ho fatta molta barba.”¹⁴

A parte l'autocitazione della terza satira, qui Rosa fa riferimento alla fortunatissima traduzione cinquecentesca degli *Opuscoli morali* plutarchiani più volte ristampata nel Seicento (per quanto riguarda l'assenza del particolare della barba)¹⁵ e alla *Vita di Numa Pompilio* dove si legge appunto: “favoleggiavasi ancora che il Dio Pane fusse innamorato di Pindaro e dei suoi versi”.¹⁶

In un altro caso la precisa citazione della fonte (la plutarchiana *Vita di Teseo* a proposito di Etra che “mostra a Teseo suo figliolo il sasso ove

¹² Si veda C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673). “Pittore famoso”*, Roma, Ugo Bozzi, 2004, pp. 171-192 e p. 200.

¹³ Si veda U. Limentani, *La satira nel Seicento*, cit., p. 175.

¹⁴ S. Rosa, *Lettere*, cit., pp. 351-352 (lettera a Giovanbattista Ricciardi del 23 ottobre 1666).

¹⁵ Si veda *Opuscoli morali di Plutarco cheronese, filosofo ed historico notabilissimo... tradotti in volgare dal Signor Marc'Antonio Gandino ed altri letterati*, Venezia, Prati, 1598. Molti sono gli aneddoti legati a Pindaro e numerosissime le citazioni della sua poesia nei *Moralia* plutarchiani.

¹⁶ Cfr. *Le Vite... di Plutarco... tradotte nuovamente da M. Lodovico Domenichi*, Venezia, Valgrisi 1583, t. I, p. 80.

erano nascoste le scarpe e la spada di Egeo suo genitore”)¹⁷ evoca il problema dell’originalità dei soggetti. Rosa ha scelto infatti questo soggetto perché “non tocco ancora da pennello alcuno” e aggiunge:

“Tutti questi soggetti sono riusciti di non ordinaria novità anche presso gli eruditi, e per quel che s’appartiene alla pittura, il meglio ch’io sin hora m’abbia operato, per quello che n’hanno favellato i miei emuli e nemici.”¹⁸

2. Citazioni degli scrittori classici

Giambattista Marino, in una famosa lettera indirizzata all’Achillini, aveva annullato ambigualmente “la differenza ch’è tra il furto e l’imitazione” ricorrendo all’uso dei diminutivi (“furtarello”, “ladroncelli”) e all’arguzia del vanto “d’aver rubato a’ napoletani che son avvezzi a saper farlo altrui con sottilità e con grazia”.¹⁹ In tal modo il furto diventava quasi un emblema della poetica barocca e le accuse in merito erano sottilmente ribaltate, mentre il poeta dichiarava di “avere appeso all’arpione lo staffil della satira”²⁰ per difendersi dai suoi accusatori. Proprio il contrario fa invece Salvator Rosa nella seconda satira dedicata ai vizi della poesia contemporanea, rifiutando energicamente la pratica del furto poetico:

“Per vivere immortal dansi a le prede,
senza pena però, le genti accorte,
ché per vivere il furto si concede.

¹⁷ Cfr. S. Rosa, *Lettere*, cit., p. 349 (lettera a Giovanbattista Ricciardi del 9 ottobre 1666). Si veda *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa*, trascritte e annotate da U. Limentani con un’introduzione, Firenze, Olschki, 1950, p. 138.

¹⁸ *Ibidem*. Su questo dipinto (conservato a Gornhambury House del Conte di Verulam, St. Albans – Hertfordshire e segnalato in Lady Morgan, *The Life and Times of Salvator Rosa*, London, Colburn, 1824, vol. II, p. 371) si veda L. Salerno, *L’opera completa di Salvator Rosa*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 101.

¹⁹ Cfr. G. Marino, *Lettere*, cit., p. 249 (lettera a Claudio Achillini del gennaio 1620).

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 250.

Né senza questo ancor han tutti i torti:
 non s'apprezzano i vivi e non si citano
 e passan sol l'autorità dei morti;
 e, se citati son, gli scherni inritano,
 né s'han per penne degne e teste gravi
 quei che su i testi vecchi non s'aitano.
 Povero mondo mio, sono i tuoi bravi
 chi svaligia il compagno e chi produce
 le sentenze furate a i padri e a gli avi,
 e nelle stampe sol vive e riluce
 chi senza discrezion truffa e rubacchia,
 e chi le carte altrui spoglia e traduce;
 quindi taluno insuperbisce e gracchia
 che s'avesse a depor le penne altrui,
 resterebbe d' Esopo la cornacchia."²¹

L'invettiva di Rosa si conclude citando esplicitamente la favola di Esopo, ma nasconde un'altra citazione oraziana: “ne, si forte suas repetitum venerit olim / grex avium plumas, moveat cornicula risu / furtivis nudata coloribus”;²² analogamente a quanto aveva fatto l'autore ricorrendo a Fedro per la favola del corvo e della volpe e ancora ad Orazio per l'apologo della montagna e del topolino.²³

Alle “penne altrui” del resto, quando cita in modo esplicito o implicito la fonte, Rosa ricorre sistematicamente sfruttando i satirici latini e il *topos* del *furor* giovenaliano. La seconda satira *La Poesia*, per esempio, ha un'affinità tematica con la seconda epistola di Orazio e con la settima di Giovenale perché l'autore si presenta programmaticamente come il Lucilio dell'età contemporanea, citando le invettive di Archiloco e Tirteo.²⁴ E la prima satira di Giovenale è presente proprio nell'esordio, che lo nomina espressamente (“accenti alti, alte querele / espresse da quel che nato in

²¹ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 83 (II, 442-459).

²² Cfr. Orazio, *Epistulae*, I, 3, 18-20.

²³ Si veda ivi, p. 76 e p. 79 (II, 184-240 e 310-315); Fedro, *Mons parturiens*, in *Id, Fabulae*, IV, 24; Orazio, *Ars poetica*, 139.

²⁴ Si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 72 (II, 39).

Aquino”)²⁵ e amplifica parafrasticamente fra virgolette l’inizio della sua prima satira.²⁶ Nella libera traduzione i singoli frammenti si ricompongono in una nuova struttura discorsiva: l’immagine iniziale delle “colonne spezzate” e dei “marmi / là fra i platani suoi disvelti e scossi [...] a l’echeggiar de’ carmi”²⁷ riprende l’ironico scherzo di Giovenale su Frontone che ospitava le riunioni dei poeti nel suo giardino:

“Frontonis platani convulsaque marmora clamant
semper et assiduo ruptae lectore columnae”;²⁸

e dalla stessa pagina di Giovenale proviene l’elenco dei temi poetici tratti dalla mitologia:

“ [...] quei narra d’Eolo i prigionieri alati
di Vulcano e di Marte antri e foreste,
e del giudice inferno i rei dannati”;

“Nota magis nulli domus est sua quam mihi lucus
Martis et Aeoliis vicinum rupibus antrum
Vulcani. Quid agat venti, quas torqueat umbras
Aeacus, unde alius furtivae devehat aurum
pelliculae, quantas iaculetur Monychus ornos”.²⁹

Ancora da Giovenale viene l’allusione a celebri miti e il riferimento ai generi teatrali e all’elegia:

“ [...] altri describe
di Teseo i fatti e le pazzie d’Oreste.
Lazie togate e palliate argive
altri specola, e detta, e sempre astratto
affettate elegie compone, e scrive”;

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 71 (II, 23).

²⁶ Si veda *ivi*, pp. 71-72 (II, 1-44).

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 71 (II, 1-3)

²⁸ Giovenale, *Saturae*, 12-13.

²⁹ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 71 (II, 10-12) e Giovenale, *Saturae*, I, 1, 7-11.

“Semper ego auditor tantum? Numquam reponam,
 vexatus toties rauci *Theseide* Cordi?
 Impune ergo mihi recitaverit ille togatas,
 hic elegos? Impune diem consumserit ingens
Telephus, aut summi plena iam margine libri
 scriptus, et in tergo, nec dum finitus, *Orestes*?”³⁰

Analogamente, all’inizio della sua terza satira Rosa riprende dalla quinta e dalla tredicesima satira di Giovenale il tema degli Dei che non puniscono i malvagi, restando però vicino a Persio (“Ignovisse putas, quia cum tonat, ocus ilex / sulphure discutitur sacro quam tuque domusque?”)³¹ e impreziosendo i propri versi con un erudito riferimento ai monti dell’Epiro tratto da Virgilio ma forse più vicino a Lucrezio:

“Tutti gli sdegni suoi grandina e piove
 sopra gli Acrocerauni e poi su gli empî
 la neghittosa destra il ciel non move.
 Quali norme ne date e quali esempî,
 stelle, ch’in vece di punire i rei
 fulminate le torri e i vostri tempî?”³²

Questa combinazione di diversi spunti ricavati dagli scrittori antichi, non esclusivamente satirici ma anche di diversa provenienza, è tipica delle satire rosiane e della *Pittura* in particolare. Si pensi a questa dichiarazione di poetica satirica che sfrutta una massima di Petronio (“Sol omnibus lucret”) ³³ ma al tempo stesso un passo di Fedro, allontanandosi dall’impersonalità dell’obbiettivo satirico e recuperando (sul piano della funzione morale della satira) un atteggiamento simile alla *indignatio* di Giovenale:

³⁰ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 71 (II, 14-18) e Giovenale, *Saturae*, I, 1, 1-6.

³¹ Cfr. Persio, *Saturae*, II, 24-25.

³² S. Rosa, *Satire*, cit., p. 97 (III, 7-12). Si veda Virgilio, *Aeneis*, III, 506 e Lucrezio, *De rerum natura*, VI, 418.

³³ Cfr. Petronio, *Satyricon*, 100.

“ [...]
s’armi lo stil senza sapere in cui,
ma sgridi i vizii et i difetti in genere;
*chi sarà netto de gli errori altrui
riderà su i miei fogli, e chi si duole
dimostrerà che la magagna è in lui.*
Pur che si sfoghi il cor, dica chi vuole:
a chi nulla desia soverchia il poco,
sotto ogni ciel padre comune è ’l sole;
l’estate a l’ombra e ’l pigro verno al foco,
tra modesti desii l’anno mi vede
pinger per gloria e poetar per gioco”;

“Suspicionem si quis errabit sua,
et, rapiens ad se quod erit commune omnium,
stulte nudabit animi conscientiam,
huic excusatum me velim nihilo minus.
Neque enim notare singulos mens est mihi,
verum ipsam vitam et mores hominum ostendere.
Rem me professum dicet fors aliquis gravem.”³⁴

Poco oltre *La pittura*, criticando l’arbitrio dei pittori e la mancanza di regole, introduce un’altra citazione esplicita tratta dall’*Ars poetica* di Orazio (“*Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*”),³⁵ famosa massima spesso impiegata in difesa della *Gerusalemme liberata* o del *Pastor fido* e contestata appunto dai difensori controriformistici della moralità dell’arte:

“Perdoni il cielo al cigno di Venosa,
ch’a’ poeti e a’ pittori aprì la strada
di fare a modo lor quasi ogni cosa;
con questa autorità più non si bada
che con il vero il simulato implíchi

³⁴ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 100 (III, 122-132, sottolineature nostre) e Fedro, *Prologus*, in Id., *Fabulae*, III, 43-49.

³⁵ Cfr. anche S. Rosa, *Satire*, cit., p. 84 (II, 499-501): “e se un’opera loro in man tu prendi, / mentre il *iam satis* ritrovar vorresti, / vedi per tutto il *quidlibet audendi*”; dove *iam satis* cita invece Orazio, *Odae*, I, 2, 1.

e che da l'esser suo l'arte decada.”³⁶

Connessa al tema della moralità, a proposito dell'oscenità dell'arte contemporanea, è poi un'altra citazione oraziana, che proviene però dalla *Vita Horatii* di Svetonio e modifica l'originale sostituendo agli specchi i dipinti, adattandola così al tema centrale della satira:

“Non è più sol d'Orazio il desiderio
che in più modi dipinte ove si dorme
l'attitudin volea del vituperio”;

“Ad res Venerias intemperantior traditur; nam “speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocumque respexisset ibi ei imago coitus referretur”.³⁷

3. Citazioni iconografiche e memoria letteraria

Dopo l'indignata considerazione sulla necessità del castigo divino per la corruzione del mondo, Rosa inserisce nella sua terza satira una prosopopea della Pittura. Questo spunto narrativo in terzine ha precedenti nella pubblicistica artistica del Cinquecento (pensiamo alla dedica del *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti, 1585) ed è soprattutto vicino al *Lamento della pittura su l'onde venete* che precede la *Lettera a principi e signori che amano la pittura* di Federico Zuccari (1605).³⁸ Rosa riprende qui in particolare lo schema del *Sogno* di Luciano, sostituendo alla Scultura e all'Eloquenza la sola Pittura, che appare come “un fantasma in disusato aspetto”³⁹ e viene descritta in una vera e propria

³⁶ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 102 (III, 205-210) e cfr. Orazio, *Ars poetica*, 9-10. L'*Ars poetica* è utilizzata anche in S. Rosa, *Satire*, cit., p. 53, p. 61 e p. 82 (I, 79 e 394-396; II, 428-429).

³⁷ Ivi, p. 115 (III, 694-696) e Svetonio, *Vita Horatii*, 13.

³⁸ Si veda F. Zuccari, *Lamento della pittura su l'onde venete*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano – Napoli, Ricciardi, 1971, vol. I, t. II, pp. 946-947 e pp. 1024-1035.

³⁹ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 97 (III, 32).

ekphrasis principalmente ispirata all'*Iconologia* di Cesare Ripa⁴⁰ ma pronta ad impiegare anche altre fonti come Erodoto e Apuleio⁴¹ per i richiami alle Sibille e alle divinità orientali. Rosa apporta alcune correzioni all'immagine delineata da Ripa: i capelli (secondo Ripa) "sparsi in alto, e in diverse parti, con anellature", non sono "hirsuti", "neri, e grossi", ma nel loro cadere liberamente sulle spalle conservano quell'irregolarità dovuta alla "negligenza"⁴² che produce il carattere "mostruoso":

"[...] su gli occhi miei nascer repente
vidi un fantasma in disusato aspetto,
che richiamò dal suo furor la mente
(mirabil mostro e mostruoso oggetto!):
donna giovin di viso, antica d'anni,
piena di maestade il volto e 'l petto.
A lei d'aquila altera uscian due vanni;
da l'una e l'altra tempia il crin disciolto
cadea sul tergo a ricamarle i panni.
Parea che il sol negli occhi avesse accolto,
e superbo splendea in mezzo a l'iride
d'attorcigliati bissi il capo avvolto:
d'Isi nel tempio, là dentro a Busiride,
con simil benda il crine adorna e stringe
l'antica Egitto al favoloso Osiride;
ma l'edra, il pesco e il lauro intreccia e cinge
quelle bianche ritorte, e in mezzo usciva
il simulacro de l'aonia sfinge."⁴³

A questi materiali letterari si sovrappongono poi dei precisi ricordi visivi che sfiorano l'autocitazione iconografica, basta pensare a dipinti come il *Ritratto di Lucrezia come Sibilla* (Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford Connecticut), *La poesia* (Galleria Nazionale d'Arte Antica,

⁴⁰ Si veda M. Rak, *Cade il mondo. Icone, magia, saperi e devozione nelle satire di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa: tra mito e magia*, Catalogo della Mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 19 giugno 2008), Napoli, Electa, 2008, pp. 88-96.

⁴¹ Si veda Erodoto, *Historiae*, II, 59 e Apuleio, *Metamorphoseon libri*, XI, 10.

⁴² Cfr. C. Ripa, *Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini cauate dall'antichità & di propria inuentione...*, Roma, Faci, 1603, pp. 404-405.

⁴³ S. Rosa, *Satire*, cit., pp. 87-98 (III, 31-48).

Roma), *Paesaggio con Apollo e la Sibila cumana* (Wallace Collection, London), *L'allegoria della pittura* (collezione privata).⁴⁴

La stessa coesistenza di memoria letteraria e memoria visiva è riscontrabile nei riferimenti alla pittura del passato e contemporanea. Per la pittura contemporanea sono citati in alcuni casi i singoli pittori (Cimabue, “gli impudichi Carracci ed i Tiziani”, Perugino, Raffaello),⁴⁵ ma Rosa evoca soprattutto i generi di moda e di maggior successo, maggiormente influenzati dal gusto della committenza barocca “per la varietà e la stravaganza delle forme, per il virtuosismo e la verosimiglianza della rappresentazione”.⁴⁶ Così, a proposito dei dipinti che rappresentano poveri e mendicanti, il discorso si basa sull’elencazione dei tipi ritratti e dei loro atteggiamenti quasi riproducendo l’effetto ripetitivo delle gallerie dei collezionisti:

“ [...]

chi si cerca i pidocchi e chi si gratta

e chi vende a i baron le pere cotte,

un che piscia, un che caca, un ch’a la gatta

vende la trippa, Gimignan che suona,

chi rattoppa un bocal, chi la ciabatta.”⁴⁷

Nel caso della pittura animalistica Rosa cita alcuni esempi: il greco Eufanore,⁴⁸ Jacopo Bassano definito “rozzo pittor di pecore e cavalle”⁴⁹ e Albrecht Dürer accusato di seguire la moda per riscuotere successo. Ma la

⁴⁴ Si veda rispettivamente L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, cit., p. 87 (n. 33 e tav. IX, n. 31 e tav. VII), p. 94 (n. 128) e C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673)*. “*Pittore famoso*”, cit., p. 138 (fig. 114).

⁴⁵ Si veda rispettivamente S. Rosa, *Satire*, cit., p.106, p.116, p. 119 e p. 102 (III, 361, 703, 833-834 e 184-186).

⁴⁶ Cfr. D. Frascarelli, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016, p. 143.

⁴⁷ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 103 (III, 242-246).

⁴⁸ Si veda Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 40.

⁴⁹ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 103 (III, 337).

pagina si basa sull'analogia fra animali e pittori, bestie anch'essi ("fra i quadri e i pittor si resta in forse / quai sian le bestie finte e quai le vere"),⁵⁰ culminando sull'effetto barocco di accumulo delle specie animali. Altro elenco è quello dei soggetti mitologici che ispirano la pittura a soggetto erotico, contro la quale il poeta si scaglia polemicamente citando numerosi esempi immorali, come quello del pittore che "ritrae la druda e tanto inclina / a dimostrarsi imputtanito affatto / che fa il suo nome in seno a la squaldrina"; quello che ritrae la propria moglie mettendone in risalto la bellezza così che "due mercanzie forma in un tratto" addirittura prostituendola agli amici; quello della "sacrilega industria e l'empio abuso" di fare i "ritrattini" alle donne in chiesa, trasformando "la magion di Dio" in "bottega".⁵¹

Collegata a quest'ultimo tema è la profanazione della pittura sacra, che scatena lo zelo controriformistico della satira. Rosa denuncia così gli artisti che "entro le sacre istorie / fan fare a i santi e positure e scorci"⁵² volgari e cita un aneddoto di Plinio a proposito di un pittore che metteva in scena le proprie amanti:

" [...]
più tavola non v'è ch'al men sia casta,
ché per i tempj la pittura insana
la religion col puttanismo impasta.
*Oh quanti Arrellii in questa età profana,
di numi in cambio, ne le sacre tele
dipingon la bardassa e la puttana!*
Onde tradito poi lo stuol fedele
con scelerata e folle idolatria
porge i voti a l'inferno e le querele,
ché, d'un angiolo in vece e di Maria,
d'Ati il volto s'adora e di Medusa,
l'effigie d'un Batillo e d'un'arpia";

⁵⁰ Cfr. *ibidem* (III, 233-234).

⁵¹ Cfr. rispettivamente *ivi*, p. 107 e p. 117 (III, 336-338, 742 e 753-756).

⁵² Cfr. *ibidem* (III, 770-771).

“Fuit et Arellius Romae celebrer paulo ante divum Augustum, ni flagitio insigni corrupisset artem, semper et lenocinans feminae, cuius amore flagraret, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine. itaque in pictura eius scorta numerabantur.”⁵³

Altri riscontri pliniani non mancano nella satira, come quello di Stratonica o quello dell’ambasciatore che si rifiuta di comprare una scultura rappresentante un pastore,⁵⁴ sempre riattualizzando motivi classici in chiave contemporanea a sottolineare la polemica sociale dell’autore. Analogamente sono impiegate le citazioni topiche di Plutarco, come quella di Agatocle tiranno siracusano e figlio di un vasaio, che mangiava in piatti di terracotta per non dimenticare le sue origini:

“Ma chi sa, quel che io chiamo ignoranza
non sia de’ grandi un’invenzion morale
per fuggir la superbia e l’arroganza;
ché, s’Agatocle già di terra frale
usava i piatti de’ miglior bocconi
per rammentarsi ognor del suo natale,
l’imagin de’ villani e de’ baroni
forse tengon costor per ricordarsi
che gli antenati lor fûrno guidoni.”⁵⁵

4. I “libri di Vasari”: citazioni e aneddoti

Un gruppo speciale di citazioni, nella terza satira, è quello riservato alle *Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori* di Giorgio Vasari

⁵³ Ivi, p. 118 (III, 790-801, sottolineatura nostra) e Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 119. La citazione potrebbe essere suggerita dalla satira *Contro la lussuria* di Lorenzo Azzolini: si veda S. Rosa, *Satire*, cit., p. 277 (nota del commentatore).

⁵⁴ Si veda rispettivamente ivi, p. 108 e p. 107 (III, 409-411 e 277-285) e Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 40 e 25.

⁵⁵ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 104 (III, 262-270) e si veda Plutarco, *Come alcuno senza essere invidiato possa lodarsi da se medesimo*, in *Opuscoli morali di Plutarco cheronese, filosofo ed historico notabilissimo [...] tradotti in volgare dal Signor Marc’Antonio Gandino ed altri letterati*, cit, vol. I, p. 342.

che forniscono materia per numerosi aneddoti sugli artisti, come quello su Piero di Cosimo che “si riduceva a mangiar continuamente ovva sode” e “per risparmiare il fuoco, le coceva quando faceva bollir la colla”, trasferito in forma anonima nei versi (“mangiar sempre ova sode e a un tempo stesso / cuocere in un paiol l’ova e la colla”).⁵⁶

Ma le *Vite* fungono spesso da fonte secondaria, come avviene quando la satira ricorda l’arroganza di Cimabue, ispirandosi con molta libertà al commento dell’Ottimo a *Purgatorio*, XI, 94-95, citato e riportato integralmente da Vasari:

“Già Cimabue, quando mostrava un’opra,
se alcun lo riprende, montato in rabbia,
gettava in pezzi il quadro e sottosopra;
ma tutta l’albagia non credo ch’abbia
un fatto più superbo e più bestiale
di quel ch’ora mi viene in labbia”;

“Nella dichiarazione de’ quali versi, un comentatore di Dante, il quale scrisse nel tempo che Giotto vivea, e dieci o dodici anni dopo la morte d’esso Dante, cioè intorno agli anni di Cristo milletrecentotrentaquattro, dice, parlando di Cimabue, queste proprie parole precisamente: ‘Fu Cimabue di Firenze pintore nel tempo di l’autore, molto nobile di più che omo sapesse, e con questo fue sì arogante e sì disdegno, che si per alcuno li fusse a sua opera posto alcun fallo o difetto, o elli da sé l’avessi veduto, ché, come accade molte volte, l’artefice pecca per difetto della materia, in che adopra, o per mancamento ch’è nello strumento con ch’e’ lavora, immantenente quell’opra disertava, fussi cara quanto volesse’.”⁵⁷

Rosa trasforma la sua fonte in una scena animata e più violenta, così che possa fungere da introduzione all’esempio seguente di Michelangelo a proposito dell’affresco del giudizio universale, dedicato sì di nuovo alla

⁵⁶ Cfr. G. Vasari, *Vita di Piero di Cosimo*, in Id., *Vita di Buonamico di Buffalmacco*, in Id., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1987, *Testo*, vol. IV, p. 69 e S. Rosa, *Satire*, cit., p. 106 (III, 557-558).

⁵⁷ S. Rosa, *Satire*, cit., pp. 106-107 (III, 361-366); G. Vasari, *Vita di Cimabue*, in Id., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., *Testo*, vol. I, p. 43.

superbia dei pittori ma anche al tema già ricordato dell'oscenità della
pittura:

“Scoperse il suo Giudizio Universale
Michelangiolo al papa e ognun che v'era
lo celebrava un'opera immortale;
solo un tal cavalier, con faccia austera
e con parole di rigor ripiene,
favellò col pittore in tal maniera:
'Questo vostro Giudizio espresso è bene
perché si vedon chiare in questo loco
de la vita d'ognun le cose oscene.
Michelangiolo mio, non parlo in gioco:
questo che dipingete è un gran Giudizio,
ma del giudizio voi n'avete poco.
Io non vi tasso intorno a l'artificio,
ma parlo del costume, in cui mi pare
che il vostro gran saper si cangi in vizio;
dovevi pur distinguere e pensare
che dipingevi in chiesa: in quanto a me
sembra una stufa questo vostro altare.
Sapevi pur ch'il figlio di Noè,
perché scoperse le vergogne al padre,
tirò l'ira di Dio sopra di sé;
e voi, senza temer Cristo e la Madre,
fate che mostrin le vergogne aperte
infin dei santi qui l'intere squadre!
Dunque là dove al ciel porgendo offerte
il Sovrano Pastore i voti scioglie,
s'hanno a veder l'oscenità scoperte?
Dove la terra e 'l ciel lega e discioglie
il Vicario di Dio, staranno esposte
e natiche e cotali e culi e coglie?'
In udir il pittor queste proposte,
divenuto di rabbia rosso e nero,
non poté proferir le sue risposte,
né potendo di lui l'orgoglio altero
sfogare il suo rancor per altre bande,
dipinse ne l'inferno il cavaliero.
E pure era un error sì brutto e grande
che Danielle di poi fece da sarto
in quel Giudizio a lavorar mutande.”⁵⁸

L'aneddoto è ancora raccontato da Vasari:

⁵⁸ S. Rosa, *Satire*, cit., pp. 107-108 (III, 367-405).

“E per tornare alla storia, aveva condotto Michelagnolo a fine più di tre quarti dell’opera, quando andando papa Paulo a vederla; perché messer Biagio da Cesena, maestro delle cerimonie e persona scrupolosa, che era in cappella col papa, dimandato quel che gliene paresse, disse esser cosa disonestissima in quel luogo tanto onorato aver tanti ignudi che sì disonestamente mostrano le lor vergogne e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d’osterie: dispiacendo questo a Michelangelo, e volendosi vendicare, subito che fu partito, lo ritrasse di naturale, senza averlo altrimenti innanzi, nella figura di Minos, con una gran serpe avvolta alle gambe fra un monte di diavoli.”⁵⁹

Rosa tralascia il nome del censore (ricordato invece da Vasari) ma aggiunge all’attributo di “persona scrupolosa” un piccolo ritratto (“con faccia austera / e con parole di rigor ripiene”), drammatizzandone nel discorso diretto le parole. Egli inoltre enfatizza la semplice indicazione del luogo attraverso un elenco di specificazioni, quasi riprendendo la struttura retorica della famosa lettera di Pietro Aretino a Michelangelo (certo nota tanto a Vasari quanto a Rosa):

“È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consortio degli huomini, haviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? sopra il primo altare di Giesù? ne la più gran capella del mondo, dove i gran Cardini de la Chiesa, dove i Sacerdoti reverendi, dove il Vicario di Christo con cerimonie catholiche, con ordini sacri e con orationi divine confessano, contemplan et adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne? [...] che anco serrarebbe gli occhi il postribolo, per non mirarlo in un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro!”⁶⁰

La rappresentazione delle “cose oscene” dell’affresco è una delle poche ecfraresi della satira e Rosa amplifica le notazioni vasariane in un registro linguistico volutamente basso, vicino appunto al registro

⁵⁹ G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, in Id., *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., *Testo*, vol. VI, pp. 69-70.

⁶⁰ Citata in F. Tuena, *La passione dell’error mio: il carteggio di Michelangelo: lettere scelte: 1532-1564*, Pisa, Fazzi, 2002, pp. 48-50 (lettera del novembre 1545 indirizzata ad Alessandro Corvino).

postribolare di certi scritti aretineschi.⁶¹ Dopo aver attribuito all’“orgoglio” dell’artista (e non al desiderio di vendetta come in Vasari) il ritratto michelangiotesco del censore all’inferno, Rosa chiama in causa (sempre in stile basso) l’intervento di Daniele da Volterra utilizzando un altro aneddoto di Vasari, che attribuiva a Michelangelo stesso l’intenzione di “acconciare” i nudi della cappella:

“In questo mentre alcuni gli avevon referto che papa Paulo Quarto era d’animo di fargli acconciare la facciata della cappella dove è il Giudizio Universale, perché diceva che quelle figure mostravano le parti vergognose troppo dionestamente; là dove fu fatto intendere l’animo del papa a Michelangelo, il quale rispose che questa è picciola faccenda, e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il modo, che le pitture si acconciano presto.”⁶²

Ancora da fonte secondaria agisce la vasariana *Vita di Buonamico di Buffalmacco* in due occasioni, rinviando a due famose pagine di Franco Sacchetti. Nel primo caso Rosa cita i santi raffigurati con le corone “di tinche e lasche”, ricordando insieme Vasari e il *Trecentonovelle* a proposito dell’affresco di Sant’Ercolano a Perugia:

“Non son questi, Signor, scherzi da frasche,
ma falli da punir con gravi angosce,
i santi incoronar di tinche e lasche.” (III, 75-77)

“ [...] trovato il loro Sant’Ercolano coronato solennemente di lasche, lo fecion intendere tostamente a coloro che governavano [...] preso dunque partito di far levare a un loro dipintore la corona di lasche e rifare la diadema al Santo, dissono di Buonamico e degli altri Fiorentini tutti que’ mali che si possono immaginare.”

“Entrolli nel capo di fare santo Ercolano incoronata non d’alloro, come i poeti, non di diadema, come i santi, non di corona d’oro, come li re, ma d’una corona o

⁶¹ Analogamente, in una lettera a Giovanbattista Riccardi (senza data ma fra aprile e maggio 1651) Rosa cita il “raggirar de’ muscoli e delle positure che s’incacano il Giudizio di Michelangelo”. Cfr. S. Rosa, *Lettere*, cit., p. 105.

⁶² G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, cit., p. 90.

ghirlanda di lasche [...] Egli aveva fatto una ghirlanda piena di lasche, delle maggiori che mai uscissero dal lago.”⁶³

Nel secondo caso l'autore riscrive una “burla stravagante e pazza”⁶⁴ e dichiara (utilizzando un *topos* epico riconducibile a Omero)⁶⁵ che non bastano più le parole per deprecare lo stato attuale della pittura; dovrà perciò far ricorso a una “istoria passata”, narrata appunto nella vasariana *Vita di Buonamico di Buffalmacco* che rinvia però esplicitamente a Sacchetti⁶⁶ (“gl'avvenne un caso il più strano del mondo; e fu, secondo che racconta Franco Sacchetti nel suo Trecento Novelle, questo”):

“Ma conosco ben io che sol non basto
contro i pittori e che non ho favella
per un soggetto così grande e vasto;
la vita lor, d'ogni bruttura ancilla,
per me facci palese a le persone
un'istoria passata, e par novella”;

“[...] una bertuccia (overo più tosto un grande bertuccione, il quale era del detto vescovo), avendo veduto gli atti e ' modi del dipintore quando era sul ponte, e avendo veduto mescolare i colori e trassinare gli alberelli e votarvi l'uova dentro e recarsi i pennelli in mano e fregarli su per lo muro, ogni cosa avendo compreso, per far male, come tutte fanno, [...] questa bertuccia andò alla cappella e, su per una colonna del ponte appiccandosi, salì sul ponte del dipintore. E salita sul ponte, recandosi gli alberelli per le mani e rovesciando l'uno nell'altro, e l'uova schiacciando e tramestando, cominciò a pigliare i pennelli; e fiutandoli e intignendoli e stropicciandoli su le figure fatte fu tutt'uno; tanto che in picciolo spazio di tempo le figure furono tutte imbrattate, e ' colori e gli alberelli volti sottosopra e rovesciati e guasti.”⁶⁷

⁶³ S. Rosa, *Satire*, cit., p.99 (III, 75-77); G. Vasari, *Vita di Buonamico di Buffalmacco*, in Id., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, cit., *Testo*, vol. II, p. 175; F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1979, pp. 490-491 (CLXIX).

⁶⁴ Cfr. S. Rosa, *Satire*, cit., p. 109 (III, 465).

⁶⁵ Si veda Omero, *Ilias*, II, 484-492.

⁶⁶ Cfr. G. Vasari, *Vita di Buonamico di Buffalmacco*, cit., p. 168.

⁶⁷ S. Rosa, *Satire*, cit., p. 109 (III, 454-459) e F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, cit., p. 462 (CLXI).

Nella finzione satirica di Rosa la scimmia è discendente di quella sacchettiana e ne rivive in parte le gesta attraverso un'originalissima riscrittura:

“Fu nei tempi trascorsi un bertuccione,
che, stanco omai di star legato in piazza,
di diventar pittore ebbe oppinione;
venía dal ceppo de l'antica razza
di quel che già in Arezzo a Bufalmacco
fe' quella burla stravagante e pazza.
Or questo un dì d'estate, allor che stracco
ciascun dormía, si sciolse e di pedina
a la sua schiavitù diede lo scacco.
Fuggì fin ch'a la sera il dì declina
e in una casa, con suo gran diletto,
per la ferrata entrò de la cantina,
perché dal finestrone a canto al letto
e da l'altre fenestre o chiuse o rotte
che vi stesse un pittor fece concetto;
né si scostò dal vero, onde, in tre botte
fatta la scala, arrivò sopra [...]”.⁶⁸

Nella satira, infatti, la bertuccia è ben consapevole di voler imparare a dipingere ed entra in dialogo con l'artista, non solo umanizzando il proprio comportamento ma addirittura teorizzando la pittura come imitazione della natura (la scimmia ne è tradizionalmente il simbolo):

“ [...] ‘Olà,’ soggiunse,
‘sbandeggiate, maestro, ogni spavento.
L'amor de la vostr'arte il cuor mi punse
e col di lei color l'affetto mio
un genio ereditario in un congiunse.
La pittura imparar da voi desío
e, se ben io son bestia, ho tanto ingegno
che n'han pochi pittor quanto n'ho io.
L'arte del colorito e del disegno
è pura immitazion, e voi sapete
che dell'immitazion la scimia è segno;
onde, se coltivare in me vorrete
questa disposizione, io vi predíco

⁶⁸ S. Rosa, *Satire*, cit., p.109 (III, 460-476).

che per me glorioso un dì sarete.
Fu mio bisavo quel scimmione antico
che con modo sì nobile e sì saggio
quell'opra ritrovò di Buonamico”⁶⁹.

E alla fine la scimmia diventa addirittura il portavoce della *indignatio* dell'autore, proclamando una verità da tutti taciuta:

“Sì disse il bertuccione; il ciel volesse
che lo stil de i pittori empio et atroce
le bestie sole ad esclamar movesse!
Chi può soffrir, chi può tener la voce
mentre si vede che 'l pennello osceno
quanto diletta più, tanto più nuoce?
Di lascive pitture il mondo è pieno
e per le vie degli occhi il cor tradito
dal nefando color beve il veleno;
altro ne' quadri non si mostra a dito
che le lussurie de' salaci dei,
perché l'uomo al peccar si facci ardito;
la libidin per tutto alza i trofei
e riempiendo va più d'un Tiberio
di sfacciate pitture i ginecei.”⁷⁰

L'introduzione dell'episodio della scimmia crea un *pendant* con l'iniziale prosopopea della Pittura: la scimmia (simbolo topico della pittura che imita la natura) prende la parola sostituendosi all'Io satirico e dà voce alla parte più violenta dell'invettiva, dichiarando in conclusione che preferirebbe far qualsiasi cosa piuttosto che diventare pittore. Alle citazioni alte e classicheggianti si sostituisce ora la rielaborazione (non estranea alla tradizione satirica, già Orazio usava l'espedito di dar voce a un altro personaggio) di una fonte scelta nel registro basso della novellistica, la citazione ovvero la riscrittura dei racconti di Sacchetti e di Vasari.

⁶⁹ Ivi, p. 110 (III, 482-498).

⁷⁰ Ivi, p. 115 (III, 679-693).



VALERIO VIANELLO

IL REIMPIEGO DELLE FONTI NELLA STORIOGRAFIA PUBBLICA DI PAOLO SARPI

Nella nuova stagione apertasi verso il 1610 il servita Paolo Sarpi, futuro storico del Concilio di Trento, mentre nei consulti¹ procede con cautela in una strategia più duttile e più pragmatica, nella sistemazione teorica disegna un'ambiziosa riforma dello Stato veneziano in grado di arginare l'esorbitanza della Chiesa e di perseguire il principio laico della sovranità della Signoria.² Di certo in questo fervore d'impegno non è accessoria l'attività dello storico, sollecitata dalla volontà di comprendere lo sviluppo delle vicende coeve. Di qui discende l'utilità in primo luogo

¹ Nei consulti i consultori *in iure*, dal Cinquecento illustri giuristi dello Studio padovano, esprimevano su incarico della Repubblica il loro parere su importanti questioni in ambito tecnico-giuridico. Nel 1606, in occasione dell'Interdetto, Paolo Sarpi fu nominato dal Senato consultore teologo: nei diciassette anni in cui svolse l'incarico allargò progressivamente i suoi compiti, contribuendo a fare del consultore un funzionario pubblico con un ruolo specifico. Si veda A. Barzazi, *I consultori in iure*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, vol. V, t. 2: *Il Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 179-199.

² Si veda C. Pin, *Paolo Sarpi senza maschera: l'avvio della lotta politica dopo l'Interdetto del 1606*, in *Paolo Sarpi. Politique et religion en Europe*, Études réunies par M. Viallon, Paris, Garnier, 2010, pp. 55-103.

politica della storia, perché con la forza persuasiva della verità demistifica l'“arcano”, smaschera il “manto” o il “mantello”, la “coperta”³ che occulta i reconditi meccanismi messi in pratica dagli uomini di potere dietro le apparenze.⁴

Come precisa l'*incipit* del *Supplimento dell'Istoria degli Uscocchi* (1617), la narrazione è rivolta “a quei del tempo presente”.⁵ Proprio la pagina d'esordio del trattatello attua una distinzione categoriale all'interno del genere, riproposta nel consulto *Del confutar scritture malediche* (1620). Lo storico rifugge dal modello umanistico e affronta la storia contemporanea, autenticandola con una solida raccolta documentaria: egli intende “imprimer buoni concetti nelli tempi presenti”,⁶ osservando “verità e sincerità della narrazione, e la suspensione del giudicare” e adottando il metodo “di chi informa in controversia giudiciale, a fine che sia pronunciata sincera e giusta sentenza”.⁷ Questa forma è per lo più indicata dall'autore come “relazione”: “intiera relazione” sono definiti i consulti sul dominio del mar Adriatico come l'*Aggiunta all'Istoria degli Uscochi*,

³ Queste metafore percorrono l'intera produzione sarpiana. Cfr. P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, in Id., *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi*, a cura di G. e L. Cozzi, Bari, Laterza, 1965, p. 218, p. 258, p. 357, p. 370; Id., *Istoria del Concilio Tridentino*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, p. 72, p. 687, p. 739 e vol. II, p. 1119; Id., *Consulti*, a cura di C. Pin, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001, vol. I, t. II, p. 624, pp. 677-678; Id., *Istoria dell'Interdetto*, a cura di C. Pin, Conselve, ThinkAdv, 2006, p. 155.

⁴ Si veda P. Burke, *Sarpi storico*, in *Ripensando Paolo Sarpi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi nel 450° anniversario della nascita di Paolo Sarpi, a cura di C. Pin, Venezia, Ateneo Veneto, 2006, pp. 103-109.

⁵ Cfr. P. Sarpi, *Supplimento dell'Istoria d'Uscocchi*, in Id., *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi*, cit., p. 73.

⁶ Cfr. Id., *Del confutar scritture malediche*, in Id., *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Milano – Napoli, Ricciardi, 1969, p. 1177.

⁷ Cfr. Id., *Aggiunta all'Istoria degli Uscochi*, in Id., *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi*, cit., p. 13. Si veda P. Guaragnella, *Cominciamenti e lessico intellettuale*, in Id., *Il servita melanconico. Paolo Sarpi e l'“arte dello scrittore”*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 104-136.

“relazione” l’*Istoria dell’Interdetto* e il *Trattato di pace et accommodamento*.⁸

1. *Dagli archivi alla storia*

Lo sforzo di spiegare i fatti e individuarne le cause si fonda su una capillare e infaticabile ricerca delle testimonianze d’archivio, fonti spesso segnalate con una manifesta dichiarazione metodologica. Le parole fissate sulle carte ufficiali sostanziano l’opera sarpiana, secondo la prassi propria della storiografia secentesca di riformulare le relazioni altrui e di narrarle con lo stile dello storico in un organismo unitario e coeso.⁹ Se quindi è possibile cogliere il metodo compositivo nelle travagliatissime minute, zeppe di varianti formali e contenutistiche, ricostruendo l’*usus scribendi*, non va sottovalutato che in questo modo Sarpi punta a infondere un’impressione di oggettività e veridicità. In effetti egli poggia il racconto sui documenti, ma il materiale è rielaborato e manipolato con tagli, aggiunte e spostamenti secondo l’interpretazione degli avvenimenti. Il narratore manifesta la propria presenza inserendosi con espressioni linguistiche impersonali (*come si dirà, come è stato detto*), assumendo la prospettiva dell’onniscienza o garantendo il rispetto del progetto testuale (*allora se ne dirà, si narrerà al suo luogo, a suo luogo si dirà*). Spesso i fogli conclusivi o depositari, comunque, dell’ultima volontà dell’autore sono il frutto di un’incessante revisione attenta all’occasione e ai

⁸ Cfr. P. Sarpi, *Lettere ai protestanti*, prima edizione critica a cura di M. D. Busnelli, Bari, Laterza, 1931, vol. I, pp. 8, 11, 27, 42 e 54; Id., *Il dominio del mare Adriatico*, a cura di R. Cessi, Padova, Tolomei, 1945, p. 3; Id., *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., p. 195.

⁹ Si veda E. Scarano, *Lo storico e la tradizione*, in Id., *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 61-82; M. Malavasi, *Lo stile della storia al tempo del Barocco*, in Id., *Per documento e per meraviglia. Storia e scrittura nel Seicento italiano*, Roma, Aracne, 2015, pp. 155-283.

destinatari, al vario modularsi di stili e di strutture formali in un'ampia zona d'intersezione infarcita di autocitazioni.

Ma l'aspetto certamente più attinente alla finalità del presente contributo è il reimpiego delle parole altrui, il trattamento delle fonti, riscritte od omesse, qui circoscritto alla storiografia 'pubblica' ovvero all'*Istoria dell'Interdetto* e al *Trattato di pace et accommodamento*, testi militanti ancorché mai esitati, vivente il consultore, per esplicito veto del Collegio¹⁰ o per tacita opportunità politica. Entrambi, infatti, veicolano un'impostazione ideologica celebrativa della saggezza della Repubblica, ripercorrendo il filo degli accadimenti sullatrama della sottile tela diplomatica:

“Le qual cose, fatte successivamente dal pontefice in diversi tempi, per tutto lo spacio di essi che passò sino all'accommodamento, le ho congiunte qui tutte insieme, acciò non interrompino il filo delle negoziazioni, che è principal materia di questa istoria”;¹¹

“Il mio proponimento è scrivere solo le trattazioni e conclusioni di pace, da chi siano state promosse e come osservate, non toccando le azzioni belliche se non in qualche particolari necessari d'esser intesi per esplicazione di quest'altre che mi dispongo narrare.”¹²

L'Istoria dell'Interdetto, intrapresa per soddisfare la richiesta del famoso storico francese Jacques-Auguste de Thou di un resoconto di prima mano sulla contesa appena sopita, assume, almeno ufficiosamente, le

¹⁰ Il Collegio dei Savi o più semplicemente Collegio “era composto da tre mani (gruppi, commissioni) di savi. I sei savi del consiglio (del consiglio dei pregadi) o savi grandi [...] avevano competenza su ogni materia dipendente dal senato o ad esso inerente [...] I cinque savi di Terraferma [...] erano competenti sulle materie relative alla città e allo Stato da terra [...] I cinque savi agli ordini (ordini della navigazione) erano competenti in materia marittima”. Cfr. M. F. Tiepolo, *Collegio*, in *Guida generale degli archivi di Stato. Archivio di Stato di Venezia*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, vol. IV (S-Z), pp. 888-889.

¹¹ P. Sarpi, *Istoria dell'Interdetto*, cit., p. 117.

¹² Id., *Trattato di pace et accommodamento...*, in Id., *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi*, cit., p. 141.

caratteristiche di un lavoro pubblico sollecitato dal doge Leonardo Donà. Si annoverano fra i materiali preparatori gli originali custoditi nella cancelleria segreta del Senato, in particolare i dispacci degli ambasciatori straordinari, le lettere o gli estratti delle comunicazioni provenienti da Roma o dalla Francia;¹³ quanto il servita ha potuto vedere presso patrizi a lui prossimi, come Agostino Nani, residente veneziano presso la corte pontificia, o intendere personalmente dalla voce di protagonisti o spettatori.¹⁴

Sorretto da una fitta rete di appunti, sommari e consulti rintracciabile fra le filze dell'Archivio di Stato di Venezia, il proposito di stendere una "relazione" sulle scorrerie degli Uscocchi e sulla delicata questione del mar Adriatico approda tra l'autunno del 1619 e quello successivo al *Trattato di pace et accommodamento*, sintesi matura rimasta interrotta.¹⁵ Nella stesura fra' Paolo ha sulla propria scrivania, oltre alla documentazione ufficiale, le lettere degli ambasciatori o di altri rappresentanti della Serenissima, di cui

¹³ Cfr. F. Micanzio, *Vita del padre Paolo*, in P. Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 2011, vol. II, pp. 1394-1395: "la serenissima repubblica l'onorò di cosa mai concessa ad alcuno de' consultori suoi, di poter entrare in tutti gl'archivii, in tutte due le segrete, vedere e maneggiare tutte le scritture del Stato e governo. [...] di maniera che la sua mente pareva la stessa segreta".

¹⁴ Cfr. P. Sarpi, *Istoria dell'Interdetto*, cit., p. 274: "Tutto questo che s'è detto è tratto dalle relazioni scritte da Roma"; Id., *Lettere ai Gallicani*, a cura di B. Ulianich, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1961, p. XXV e p. 169: "Il n'y a personne de qui vous puissiez tirer une si exacte instruction que de lui: car il ne s'est rien fait dont il n'ait eu une bien particulière communication" (lettera di Groslot de l'Isle a Jacques-Auguste de Thou del 2 maggio 1607) e "de quali, essendo io consapevole, come quello che di molti posso testificare, altri ho havuto muodo d'intendere da chi li hanno maneggiati, m'ha ricercato di farne una semplice narratione" (lettera di Paolo Sarpi a Jacques-Auguste de Thou del 6 giugno 1607).

¹⁵ Della sua incompletezza danno prova non solo i nodi sintattici irrisolti e i dati lasciati in sospenso, in attesa di una verifica sui documenti a disposizione, ma anche alcune ravvicinate ridondanze concettuali: si veda Id., *Trattato di pace et accomodamento...*, cit., p. 363 e p. 376. A novembre-dicembre del 1620 si arresta la raccolta di informazioni del *Sommario di lettere e deliberationi diverse in materia d'Uscocchi et cose dipendenti da quelli* (Venezia, Archivio di Stato, *Consultori in iure*, filza 26), sorta di schedario di 278 carte in gran parte autografe sugli avvenimenti dal 1616 al 1620.

rispetta per lo più i fatti e i dettagli, soprattutto quelle dei rappresentanti in Spagna e a Napoli, Piero Gritti e Gasparo Spinelli, fondamentali osservatori del dipanarsi delle trattative di pace nella primavera del 1617.¹⁶ Verso i documenti reperiti Sarpi si pone in un rapporto dinamico ed euristico: attraverso il sondaggio di momenti significativi si possono indicativamente tracciare alcune direttrici di intervento sulle fonti.

2. *Le fonti riformulate*

La storiografia pubblica sarpiana rifiuta le orazioni fittizie, che incrinano la veridicità scientifica. Nei momenti cruciali, quando si spiegano le motivazioni delle scelte e delle azioni, ricorre invece, fatte salve poche eccezioni, a discorsi in forma indiretta autenticati da un documento attraverso la mediazione dell'autore, che riassume e rielabora il contenuto originale, a volte ristretto a una mera enumerazione. Rimane sostanzialmente aderente al resoconto originale, per esempio, il discorso che tiene a Venezia l'ambasciatore francese monsignor de Léon, per far accettare un abbozzo di pace raggiunto il 6 settembre 1617:

“ [...] e nel solo punto delle galee, perché il tempo stringeva e per non avventurare o precipitare il tutto con li pericoli che soprastavano di qualche nuovo disturbo o attraversamento, si è preso il partito della scrittura”;¹⁷

variato nel *Trattato di pace et accommodamento* solo sul piano della composizione:

¹⁶ Si veda G. Cozzi, *Nota storica*, in P. Sarpi, *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Usococchi*, cit., pp. 446-453.

¹⁷ Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Esposizione Principi*, 1617, registro 28, c. 78v.

“ [...] qual partito s’era preso non potendo far di più per non avventurare e precipitare il tutto, stringendo molto il ponto, e soprastando li pericoli per tanti che s’attraversavano alla pace”.¹⁸

In questo procedimento Sarpi si attiene al documento, come esemplifica la rimodulazione nel *Trattato* dell’avviso del 17 maggio 1617 giunto da Madrid:

“Stette egli [*scil.* il segretario Arostighi] un po’ in silenzio e poi soggiunse: ‘Io tengo ordine da sua Maestà di dire a vostra Signoria illustrissima che non tenga per rotta la pratica di quella trattazione. Il sig. duca, mosso da zelo di religione, come da sé passò con lei quell’ufficio, ma quanto io le dico è di ordine del re et ella può scriverlo a Venezia, aggiungendo, però, che sua Maestà vuole essere in libertà di assentire alli partiti fin’ora proposti nell’uno e nell’altro negozio, quando piacciono alla Serenissima Republica et al duca’.”¹⁹

“Due giorni doppo tornò il medesimo secretario all’ambasciator, e gli disse per nome del re che non dovesse tenere la trattazione per rotta, e che il duca di Lerma aveva parlato per suo proprio zelo di religione, però che s’averebbe continuato, volendo sua Maestà rimaner in libertà di assentir o no alli partiti proposti, quando venirà aviso che piacciono alla Republica et al duca.”²⁰

Nell’inventario, seppur parziale, non manca il prelievo linguistico, inserito però in un diverso passaggio testuale. Nel dispaccio del 20 luglio dalla Spagna il residente veneziano racconta di uno scambio di vedute su Ossuna avuto con l’ambasciatore francese:

“Io le ho considerato che l’artificio era ormai palese, perché niuno di sana mente potrà credere che da quel viceré derivino tali azzioni senza l’assenso di qua.”²¹

Il *Trattato* si riappropria della parola del Gritti per renderla funzionale al ritratto del viceré:

¹⁸ P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., p. 241.

¹⁹ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Spagna*, filza 49 (17 maggio 1617).

²⁰ P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., p. 214.

²¹ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Spagna*, filza 49 (20 luglio 1617).

“Ma oltre queste, che potevano essere stimate parte milantarie e giattanze e parte inquietudine di spirito overo inclinazione al male, le operazioni sue facevano stimare che avesse fondamento da assenso et ordini di più alto luogo.”²²

È invece ridotta all'essenziale, esposizione e replica, la schermaglia verbale del 29 marzo 1607 tra l'ambasciatore straordinario spagnolo don Francisco de Castro e il doge Leonardo Donà, che nel materiale d'archivio risulta più animata, e sono prosciugate le successive esposizioni del rappresentante transalpino Canaye Philippe de Fresnes e del medesimo Castro. Per di più non si fa cenno della proposta avanzata poi dal francese di una futura alleanza tra Venezia e la Francia, perché non perspicua allo snodarsi del racconto verso la conclusione.²³

Una reticenza simile attenua una risposta velenosa. Giovan Battista Padavino, ambasciatore straordinario in Svizzera e nei Grigioni, dopo il diniego e la successiva ritrattazione del rettore dei Gesuiti di fronte alla richiesta sua e della famiglia di poter accedere alla confessione, rivendica con orgoglio la propria dignitosa coscienza: “né pretendino insegnarmi il mio debito, perché non essendo mai stato alle sue schole, non era il dovere che cominciassi andarvi adesso per imparar dottrina nuova”.²⁴ Nella ricostruzione dell'*Interdetto* è soppresso l'accenno polemico alla “dottrina nuova”, quella della concezione di una società prona ai voleri della Chiesa romana, perché la penna di Sarpi aveva già graffiato più volte la Compagnia di Gesù per la sua obliqua astuzia: “A che egli rispose che, non

²² P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., p. 218.

²³ Si veda Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Esposizioni, Roma*, registro 15, cc. 51r-53v e 53v-55r (29 marzo 1607), 55v-58r (30 marzo 1607), 61r-64r (2 aprile 1607); e P. Sarpi, *Istoria dell'Interdetto*, cit., pp. 274-276.

²⁴ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Francia*, filza 30 bis (20 aprile 1607).

avendo sino allora imparato alle loro scole, non voleva dar principio in questo caso”.²⁵

Con un’analogia modifica è descritto l’incontro tra il duca di Lerma e il residente veneto Piero Gritti del 25 aprile 1617. Nella comunicazione di quest’ultimo il duca, riaprendo “la trattazione di pace”, insiste sul “beneficio che ne è per risultare [...] a tutta la cristianità” e sulla

“ [...] riputazione che acquisterà la Serenissima Republica appresso Turchi et appresso ogn’uno per l’unione e confidenza che si vederà stabilita tra sua Maestà e lei, mentre passino per le loro mani questi negozi e sia da essi posto fine alli presenti disturbi.”²⁶

Auspica, di conseguenza, un’unione dei “principi di cristianità” contro i Turchi, sfruttando l’occasione di un impero ottomano in difficoltà. Successivamente, toccando la “restituzione dei posti”, sostiene la necessità di rimuovere prima di tutto i cambiamenti posteriori al trattato di Vienna. Replica Gritti che “questo partito proposto già un anno dal marchese Manriches non piacque” alla Signoria, perché “alieno dalla forma ordinaria di tutti li accordi”. Osservando Lerma che mai “si è interposta l’auttorità del re in questi affari”, affiora il problema del comportamento dei ministri, “che discordano alcuna volta dalla volontà e dall’esecuzione degl’ordini regii, anco in quelle cose che concernono l’interesse di sua Maestà”.²⁷

Il *Trattato* ricalca sostanzialmente l’andamento del dispaccio tranne che nella proposta della lega antiturca, malaccetta a Venezia e, quindi, compendiata in un vago accenno:

²⁵ Cfr. P. Sarpi, *Istoria dell’Interdetto*, cit., p. 277.

²⁶ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Spagna*, filza 49 (25 aprile 1617).

²⁷ Cfr. *ibidem*.

“ [...] considerò il duca con longa digressione di ragioni e parole il beneficio che avrebbero ricevuto dalla pace tutti li precipi interessati nelli motivi presenti e quanto servizio ne sarebbe risultato alla cristianità, riunendosi tutti alla commune difesa contra communi nemici”.²⁸

L'interesse si focalizza sulle questioni contingenti:

“Dappoi passò a considerare particolarmente la riputazione che n'averebbe acquistato in particolare la Republica appresso Turchi quando fosse veduta in buona intelligenza con tutti li precipi di cristianità, e congionta in perfetta unione col re.”²⁹

All'interno di queste problematiche è inserito il caso degli Uscochi, che nel dispaccio era affrontato a parte:

“Fece poi l'Eccellenza sua un'altra considerazione sopra il punto di levar li Uscochi dicendo che questo non le pareva giusto, poiché saria spogliar quel paese di abitanti, scacciandoli tutti dalli proprii nidi, e che poteva bastare [...] che si levino li capi di quelli che escono al corso. Risposi che [...] il levare i capi non saria provizione sufficiente, ma la minore che mai si fosse detta di voler fare. [...] poi, essendo la sostanza della differenza la causa d'Uscochi, non bisognava pensare di rimuoverli tutti, che sarebbe un desertar il paese, ma dover essere ben sufficiente medicina il levare li capi [...]. Rispose il Griti [...] che questo levar li capi sarebbe un remedio il minore che mai sia stato proposto.”³⁰

Talora il mutamento del contesto non altera la sostanza del passo, ma accentua la solennità della circostanza. Nell'*Istoria dell'Interdetto*, per rassicurare il Senato veneziano sul consenso papale all'accordo conclusivo, “replicò Fresnes che egli non avrebbe proposto queste cose, se il papa non avesse data la parola, ma l'ha data. E replicò quattro volte: ‘L'ha data’”.³¹ Sarpi riprende la situazione da un atto ufficiale, in cui, tuttavia,

²⁸ P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., p. 207.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, pp. 207-208.

³¹ Cfr. Id., *Istoria dell'Interdetto*, cit., p. 183.

l'affermazione reiterata è indirizzata non al Collegio, ma al segretario Giacomo Vico.³²

3. *I ritratti dei personaggi*

L'accumulo e la variazione dei particolari desunti dai documenti consentono allo storico di abbozzare i ritratti, soprattutto quelli dei personaggi negativi. L'operazione di addensare su Paolo V ogni accusa sulla corruzione della Chiesa, per esempio, si avvale soprattutto dei dispacci da Roma. Il 9 luglio 1605 Agostino Nani indugia sulla descrizione dell'ossessiva apprensione per un avvelenamento, che angustia il pontefice fino a non fargli accettare memoriali "da persone basse, rifiutando di pigliarli in mano". Un giorno, avendone inavvertitamente preso uno in mano e non trovando vicino un tavolo dove appoggiarlo, lo lasciò cadere per terra.³³ Così Sarpi, che addensa i sintomi esterni della papale capricciosa mutevolezza:

"[...] e anco se qualche persona bassa e non conosciuta da lui, nell'andare per la città, penetrando le guardie li porgeva memoriale per qualche suo affare, temeva con quello essere avelenato e ben spesso li lasciava cader in terra."³⁴

Ricorrendo a un'affermazione contenuta nel dispaccio del 3 dicembre 1605 ("noi siamo sopra tutti, e Dio ci ha data la potestà sopra tutti, e possiamo deporre li re e far altro ancora"),³⁵ Sarpi aggiunge un ulteriore tratto alla psicologia e alla posizione intransigente del pontefice:

³² Si veda Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Esposizioni, Roma*, registro 14, cc. 58v-61r.

³³ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Roma*, filza 54, c. 172v (9 luglio 1605).

³⁴ P. Sarpi, *Istoria dell'Interdetto*, cit., p. 8.

³⁵ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Roma*, filza 55, cc. 186 ss. (3 dicembre 1605).

“e se non fosse ubidito in quel spacio, procederebbe più oltre perché ha potestà sopra tutti e può privare li re, e averà le legioni d’angeli in favore”.³⁶ La convinta dichiarazione è abbassata ironicamente con l’immagine delle legioni di angeli pronte a schierarsi al fianco del vicario di Cristo, mentre il ricorso al singolare, a fronte del plurale *maiestatis*, marca la constatazione che nell’*Istoria dell’Interdetto* la contesa non è contro il papato, ma contro quel singolo papa.

Sulla stessa strada di una manipolazione, ancorché sottile, s’incontra Pedro de Acevedo Enriquez, governatore di Milano. Nell’*Istoria dell’Interdetto* la comunicazione di Canaye de Fresnes, al di là delle trattative, s’intride di un’intesa ammiccante (“Soggionse ancora che già tre mesi aveva commissione di comunicare un’altra cosa, ma oportunamente, di che li pareva luoco oportuno al presente”); ma il servita, cancellando l’avverbio attenuativo *quasi* e la successiva subordinata che erano nel documento (“pensando quasi di voler andar in paradiso armato, con mostrar di voler tenir le ragioni del Papa”),³⁷ dipinge la figura del conte di Fuentes con una venatura di ironia:

“[...] e questo era: esser penetrato da buona parte alle orrecchie del suo re che il conte di Fuentes, con disegno di andar armato in paradiso, aveva deliberato di venir con 1500 cavalli e 10.000 fanti a mettersi nel Vicentino in alcuni siti forti.”³⁸

Per approfondire il ritratto di Ossuna, bersaglio polemico del *Trattato*, Sarpi non esita a maneggiare con libertà le informative del residente veneziano a Napoli, Gasparo Spinelli. In una lettera del 4 aprile 1617 l’ambasciatore riferisce di un’udienza avuta dal duca: ne descrive un

³⁶ Cfr. P. Sarpi, *Istoria dell’Interdetto*, cit., p. 24.

³⁷ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Esposizioni, Roma*, 1606, filza 14, c. 208v.

³⁸ P. Sarpi, *Istoria dell’Interdetto*, cit., p. 218.

duplice atteggiamento, perché all'iniziale cordialità subentrano le minacce di un'ostilità inflessibile e senza tregua da parte sua e degli altri ministri spagnoli. Appoggiandosi alle lettere di don Pedro Alvarez de Toledo, governatore di Milano, imputa al sostegno finanziario e strategico fornito dalla Serenissima al duca di Savoia, oltre al sovvertimento della situazione in Italia, la discesa di eretici francesi nelle file piemontesi e di olandesi nelle milizie lagunari:

“Io andai questa mattina, e mi trattenni in certo convento vicino a palazzo, sino che levata di letto potessi immediate entrare all'audienza; circa le dicisette ore mi mandò a chiamare, mi vide con ciera molto allegra; mi dimandò come stavo, et immediate mi disse: ‘Che cosa si fa, signor residente? che rumori son questi? si arma, a Venezia, che sarà?’. Risposi: ‘Signor Eccellentissimo, voglio sperar buon fine a tutte le cose; la intenzione di sua Maestà è santa et ottima: il desiderio della Serenissima Republica è solo della pace e della quiete e la prudenza dell'Eminenza vostra è tale che assicura che il tutto sia per terminare in bene’.

Mi soggiunse sua Eminenza: ‘[...] Quando venni qui, trovai lettere di don Pietro di Toledo, che mi avisava che li Signori Veneziani senza nessuna causa fomentavano li pensieri del duca di Savoia, e le assistevano con cento mille ducati al mese, e col loro consiglio, contra il re [...] Ora vedendo io quanto quel duca si sia ingagliardito con l'assistenza della Republica e che questa è quella che fa la guerra al re, io vedo che li ministri di sua Maestà sono in obbligo di travagliare in quanto più possono la Republica, vedendosi quanti eretici francesi sono callati in Italia con li loro danari, e quanti ne vengono di Olanda con vasselli [...] Io però ho stimato bene armare li miei vasselli, e far quelle provisioni che stimo necessarie per servizio e riputazione del re e, quando la Republica desisterà di aiutar Savoia, io desisterò di molestarla da altra parte. Questo dico a vostra Signoria come ad amico mio, non come a ministro della Republica.’

Io le risposi: ‘[...] che veramente io non sapevo né de aiuti, né di che qualità dasse la Serenità vostra al sig. duca di Savoia, ma che ora le volevo dire come servitore dell'Eccellenza sua che, quando fosse vero quello che si diceva de aiuti, si poteva risponder molte cose, e particolarmente che li paesi suoi del Friuli e dell'Istria sono stati invasi e scorsi da milizie trovate e pagate da don Baldassar de Zunica col danaro di sua Maestà; che queste arme erano quelle che sostentavano la guerra contra di lei e che forse impedivano quella buona pace, che dovrebbe esser procurata da ogni uno [...]’.

Rispose il viceré: ‘Sig. residente, io parlo con vostra Signoria alla libera; li miei vasselli vanno in Colfo, né desisteranno di travagliar la Republica, se ella non desiste di aiutar Savoia, e mi lascio intendere che tutto quello che faccio è senza alcun ordine del re, anzi le voglio dire di più, che sua Maestà mi ha scritto ultimamente che non dovessi mandar questi vasselli in Colfo, ma io li voglio mandare con le insegne mie e non con quelle di sua Maestà, acciò non si possa dolere di me che io avessi mandato le sue insegne in alcun luoco contra la sua volontà [...]. Ho scritto il tutto al papa et al re disuadendolo ora quanto più posso dalla pace con Savoia, perché non la può più fare con sua riputazione; bisogna prima levargli il Stato e castigarlo molto bene come si farà al sicuro’. ‘[...] farò tutto quello che potrò e che stimarò convenirsi al servizio del re;

farà la Republica la parte sua e si diffendi, che farà bene, né mi doglio punto di ciò, perché so benissimo che non può far altrimenti [...]’; parlandomi sempre l’Eccellenza sua con ciera allegra e in maniera che pareva che si trattasse di cosa di poco momento nell’attacare questa guerra [...].”³⁹

Il *Trattato* restringe l’animato colloquio a due ampi interventi del viceré inframmezzati da una replica di Spinelli, tralasciando passaggi ridondanti, sovvertendo l’ordine degli argomenti, raggruppandone altri per enfatizzare l’acredine coltivata da Ossuna contro i Veneziani senza stravolgere il testo. Il duca si presenta con un contegno fluttuante, in cui si mescolano toni amichevoli e allegri e toni minacciosi. Pure nel dispaccio ricorda le occasioni in cui ha palesato verso la Repubblica “buona volontà”, “cortesìa” e “buona amicizia”, ma sono episodi anche recenti, non solo del tempo siciliano, come avviene nel *Trattato*. Anticipando a questo punto l’iniziativa di armare la flotta con le proprie insegne e non con quelle del re, Sarpi può agevolmente inserire la sua riflessione contro l’*homo hispanicus*:

“Gran contrarietà certo tra le parole et azzioni di Spagna e quelle del ministro, atte a confonder ogn’uno che ha gusto d’ingannarsi, ma di molto facile risoluzione con la massima che alle opere sole convien risguardare, quando tra quelle e le parole apparisca qualche repugnanza.”⁴⁰

La descrizione dell’incontro si arricchisce delle accuse “di poca religione” rivolte da Ossuna a Venezia:

“[...] il giorno d’i 4 Ossuna in audienza al residente veneto con allegra faccia e serio sossiego rimproverò li rispetti usati alli vasselli veneziani dalle sue genti quando era viceré in Sicilia. Li soggiunse li avisi datigli dal governatore di Milano che la Republica assisteva di consiglio e con aiuto menstruo de denari al duca di Savoia, in aiuto del quale erano calati molti Francesi eretici condotti con quei danari, vedendo che

³⁹ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Napoli*, filza 33 (4 aprile 1617).

⁴⁰ P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., pp. 202-203.

alli servizi suoi ancora aveva condotto gente olandese, concludendo che per quelle cause li ministri del re erano in obbligo di farli quanti danni e darli quanti travagli potevano. Che però egli aveva stimato bene armare li suoi vasselli e mandarli in Colfo con pensiero di non dессistere dal perturbare le cose della Republica; che si lasciava intendere che tutto quello che faceva e farebbe era senza alcun ordine del re, anzi gli diceva di più, averli scritto il re che non mandasse le sue armi regie nel Colfo: però le voleva mandare non con le insegne di Sua Maestà ma con le sue proprie, acciò quella non potesse dolersi che avesse mandato le sue insegne contra la sua regia volontà; che il tutto aveva scritto al papa et al re; che non si sperasse di pace, non potendosi quella fare se prima non era levato lo Stato al duca di Savoia e castigato molto bene. [...]

Non restò il residente di risponderli che non sapeva de aiutti dati al duca di Savoia, né lo negava, ma esser ben certo a tutto il mondo che la gente pagata con danari del re in aiuto dell'arciduca scorreva li paesi della Republica nel Friuli et in Istria, e si sarebbe già molto tempo conclusa la pace alla corte cesarea, se con quei aiutti et altri modi non fosse stata impedita; che le arme e le genti poste sopra li vasselli da Napoli erano del re, sotto qual insegne si fossero, e però credeva che sua Eccellenza avrebbe ubidito il re non in apparenza di insegne, ma in realtà di servare la pace [...] Replicò più volte Ossuna che parlava con aperta verità, che farà tutto il male che potrà, e che la Republica faccia pure la parte sua a deffendersi.”⁴¹

In altri casi lo spostamento di una battuta scava nell'agire di un personaggio. Sempre don Francisco de Castro, per convincere la Republica a non mettere a rischio una transazione onorevole per ognuna delle parti in causa, se ne esce con enfasi in un'iperbole:

“Passò tanto inanzi don Francesco, che per esprimer l'affetto del re in questo negozio, disse, quasi esclamando: ‘Tanto grande è il desiderio nel re di componer questa differenza, che de doi figli si contenterebbe sacrificarne uno, se ciò potesse esser mezo di accomodar questo negozio’.”⁴²

Nel testo di riferimento non è il re, mail medesimo ambasciatore a dirsi disposto a realizzare il compromesso “anco con la perdita di uno di due figlioli che m'attrovo”.⁴³

Un potenziale equivoco rischia di confondere l'esito di una schermaglia verbale. Nella fase delicata dell'estate 1606 don Iñigo de

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Id.*, *Istoria dell'Interdetto*, cit., p. 191.

⁴³ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Esposizioni, Roma*, registro 14, c. 99.

Cardenas Zapata, ambasciatore spagnolo a Venezia, chiede la possibilità di informare il papa che al doge Donà era spiaciuto “il disgusto di Sua Santità”: “non dico che la Serenità Vostra gli abbia dato lei disgusto, ma che lo abbi preso la Santità Sua”.⁴⁴ Sarpi recupera le parole nodali, però caratterizza Cardenas per la subdola volontà di ingannare il doge e strappargli ambigualmente una “qualche dimostrazione apparente” da spendere al tavolo delle trattative come ammissione di pentimento:

“Cardines non lasciò cader la parola, ma soggionse immediate: ‘Adonque, io ricevo questa parola da Vostra Serenità di pregar il pontefice anco in nome suo che levi le censure; però, trattandosi di parole di cortesia, sarà necessario aggiungere che a Vostra Serenità dispiace averli dato disgusto: che sono parole da niente, ma ben di cortesia, e che se ben non vogliono dir niente, sono necessarie in questa accorrenza’.”⁴⁵

4. *La difesa della Serenissima*

L'intervento sulle fonti segue costantemente il filo conduttore di opporre la saggezza e la prudenza della Repubblica all'arbitrio e all'ipocrisia politica e morale degli avversari, siano essi il papato romano o il blocco ispano-asburgico. Sull'iniziativa del marchese Manriquez del maggio 1616, rispetto al documento a disposizione il servita rafforza l'esigenza primaria di allontanare gli Uscocchi e sottolinea, nel contempo, la disponibilità della Serenissima all'accordo nonostante gli impedimenti frapposti dall'arciduca Ferdinando:

“Il partito proposto è il medesimo scritto dal nostro secretario, et il rimedio che si dice dover fare a gli Uscocchi è sì generale e dubio, che se il trattato di Vienna, che pur si dichiara in molte cose ragionevole, non fu stimato per la sua generalità bastante a questo, non meno dalli ministri cesarei, che proposero la parola di levar il male dalla radice, ma ne anco da sua Eccellenza medesima, molto più la presente

⁴⁴ Cfr. Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Esposizioni, Roma*, registro 13, cc. 153v-158v.

⁴⁵ P. Sarpi, *Istoria dell'Interdetto*, cit., p. 125.

proposizione patisce questa eccezione [...]. E dall'altro canto il richiedere anticipatamente la rilassazione de posti, mentre non si veda alcuna esecuzione di ciò, che s'accorda, è cosa contraria ad ogn'uso."⁴⁶

“Incontrò la proposta del marchese diversi notabili contrari, che la rendevano insufficiente e prematura. L'uno, che il termine di rimediare all'infestazione d'Uscocchi con levar li capi era generale e dubio e meno includente di quello che viene espresso nel trattato di Viena, il quale alla corte cesarea in questi negozi ultimi fu riputato insufficiente e per supplire al deffetto era stato aggiunto una condizione di più, cioè di rimediar all'infestazioni d'Uscocchi, levando il male dalla radice. L'altro, che l'incominciare dalla restituzione non era appoggiato a fondamenti di ragione overo di usanza, non essendoci essemplio che nel terminare una guerra sia stato reso cosa occupata in quella inanzi che concertato quanto si ha da fare per viver in pace; fossero messe in effetto le cose convenute, tanto più che il medesimo governatore già più volte aveva detto sentire che alla restituzione dell'occupato debbia esser servato l'ultimo luoco.”⁴⁷

Su un ulteriore incontro con il duca di Lerma verso la fine d'aprile 1617, Piero Gritti invia una relazione dettagliata. Appena accolto, il segretario Arosteghi gli legge una scrittura dell'ambasciatore imperiale, in cui si attribuiva la colpa della pirateria uscocca agli

“ [...] impedimenti e molestie che li sudditi e stati di sua Altezza ricevevano dalle galee e ministri della Serenità vostra contra le capitolazioni che hanno con la Republica nella navigazione e nelli comercii.”⁴⁸

Mentre l'imperatore aveva eseguito

“ [...] il trattato di Viena con inviar li commissarii nominati per eseguir quell'accordo [...] la Republica per la sua parte non ha complito [...] impedendo la navigazione e li comercii alli luoghi di sua Altezza, ponendole nuove imposizioni e depredando le mercantie che si conducevano da un luogo all'altro.”⁴⁹

⁴⁶ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Secreti, Deliberazioni*, registro 106, c. 158v.

⁴⁷ P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., pp. 156-157.

⁴⁸ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Spagna*, filza 49 (26 aprile 1617).

⁴⁹ *Ibidem*.

Nella replica il residente traccia un *excursus* dei rapporti tra Venezia e gli imperatori asburgici sulla questione adriatica, non disdegnando di attaccare i commissari arciducali inviati a Segna con

“ [...] la provisione [...] solo di castigare doi o tre miserabili forse rei di altri eccessi attendendo nel resto ad ogni altra cosa che a questa; anzi molto ben presentati da Uscochi si sono partiti senza alcuna rissoluzione arricchiti del sangue e dell’aver dell’innocentissimi sudditi della Republica.”⁵⁰

Nel *Trattato* è il duca di Lerma in prima persona ad agire e qui, oltre a stralciare le accuse alla Repubblica, Sarpi sostituisce la mediazione del delegato cesareo con il memoriale del discorso tenuto dal marchese di Bedmar nel congedo dalla Signoria per dimostrare accortamente l’unità d’intenti dei ministri spagnoli e imperiali. Nella risposta Gritti, mantenendo un contegno risoluto, ribadisce la vera origine degli Usocchi, riepilogando i tentativi vani degli imperatori a partire da Ferdinando, ostacolati semmai dagli Asburgo. Nella chiusura accusa i commissari, ma non delle violenze più infamanti, rivendicando la dignità e lealtà del comportamento della Serenissima:

“Si ritrovò il duca di novo con l’ambasciator Gritti doppo aver trattato col cesareo, e li fece legger un memoriale di quello che conteneva l’esposizione dell’ambasciator Bedmare nel commiato che il Manriquez prese a Venezia, attribuiva esso parimente l’origine d’Uscochi a impedimenti che la Republica aveva loro posto nella navigazione e commercii, per il che essi erano stati costretti a risarcirsi come meglio avevano potuto. [...]”

A questo rispose il veneto che la Republica ha sempre conservata libera la navigazione ad ogni sorte di persone tanto quanto alli sudditi suoi proprii; che era notissimo qual sia stata l’origine d’Uscochi, che mai hanno atteso ad altro che a latrocinii et in terra et in mare; che il medesimo Ferdinando imperatore in quei tempi re de’ Romani et Ongaria desiderò rimediarvi, e non poté per non esserli quei paesi intieramente obediendi allora, e che li successori Massimiliano e Rodolfo sempre hanno ricevuto disgusto per la professione piratica di quella gente; e vi avrebbero rimediato, se l’arciduca Carlo, a chi più immediate toccava, non avesse avuto altro senso. [...] Che li commissarii mandati fecero morire due o tre delli infimi e miserabili colpevoli d’altre

⁵⁰ *Ibidem.*

transgressioni, nel rimanente non essequirono alcuna delle cose promesse, di che egli non voleva rendere la causa, non trattandosi di castigare li mali passati ma di rimediare per l'avvenire.”⁵¹

Un ulteriore colloquio con Lerma è reso necessario dalle provocazioni di Ossuna e dal sequestro prolungato della nave Rossi, nonostante le rinnovate promesse di Filippo III. Al ricevimento partecipa il segretario Arosteghi, a cui si rivolge il duca:

“Mi ascoltò il duca attentamente e fatto chiamar il secretario Arosteghi le replicò parte delle cose ch'io avevo detto e gli disse: non credo che possi servire il tempo che fossero gionti li ordini di sua Maestà per la liberazion della nave.”⁵²

Segue un silenzio, infranto dall'esplosione dei motivi di dissidio nascosti:

“Stato poi un poco in silenzio disse con faccia molto turbata: ‘Doppo ch'io ho inteso che sono gionti a Venezia li Olandesi, che hanno condotto quei Signori ai loro stipendii, non mi dà più l'animo d'intromettermi in questo negozio della pace. È possibile che una Republica tanto catolica abbia chiamato eretici in Italia a contaminare quella provincia, che è stata fin'ora così obediante alla Chiesa? Questo solo move il re a non voler più la pace; et io dico a vostra Signoria illustrissima che sua Maestà impegnerà tutti i suoi regni e farà quanto potrà per scacciare questi Olandesi d'Italia’.”⁵³

Nel *Trattato* la conversazione è accorciata nelle battute, ma inondata di tensione. Lerma si sfoga direttamente con Gritti accecato dall'ira ed esibendo gli effetti del turbamento nella difficoltà di dominare appieno il discorso:

“ [...] il Gritti avendo avuto aviso delli disegni, tentativi et operazioni di Ossuna, all'arrivo di quello, prima che parlar con lui d'altro negozio, glieli rapresentò succintamente facendo qualche moderata insistenza sopra l'intimazione di guerra fatta

⁵¹ P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., pp. 209-210.

⁵² Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Spagna*, filza 49 (15 maggio 1617).

⁵³ *Ibidem*.

al residente Spinelli. Il duca con interrotte parole lo scusò dicendo non servir il tempo che li possino esser gionti li ordini regii per la liberazione della nave Rossi; e poi repentinamente tutto turbato nella faccia soggiunse che, avendo la Republica condotto ai suoi stipendii Olandesi eretici e rebelli del re, non li dava più l'animo d'intrommettersi nella pace, che per questo solo si move il re a non voler più pace, che impegnerà tutti li suoi regni per scacciarli d'Italia."⁵⁴

Non sempre Sarpi lavora per condensazione; talvolta amplia il brano di partenza per spingere il lettore verso la propria interpretazione. Sulla notizia di un messaggio di Cristina di Lorena al fratello Carlo III sollecitato da Paolo V

“La Gran Duchessa sua sorella li ha scritto che si ricordi di haver a salvar un'anima et guardi di mettersi tanto avanti che con danno di se stesso ponga in pericolo anco gli altri portando legne al fuoco d'Italia con pregiudicio dei suoi più congiunti”;⁵⁵

il servita interviene con l'intento di accentuare nella lettera il richiamo ai doveri morali e religiosi e la volontà di distoglierlo dallo schierarsi a fianco di Venezia con il pretesto di non sconvolgere l'assetto della Penisola e non dividere ulteriormente la cristianità:

“La granduchessa sua sorella li scrisse che non volesse con servir in favor della Republica causar una guerra dannosa in estremo ai suoi congiunti e pregiudiciale a tutto il cristianesimo, racordandoli che aveva un'anima sola e che doveva far ogni cosa per salvarla, e non per perderla; che avvertisca di non mettersi tanto avantiche non possi poi più ritirarsi; che non vogli esser quel lui che metta un incendio in Italia.”⁵⁶

Facendo perno sulle retrovie della contesa si può far affiorare il convergere delle volontà e rivelare gli arcani segreti della politica, riempiendo con un lavoro sulla psicologia del personaggio il vuoto della documentazione. Nell'*Istoria dell'Interdetto* don Francisco de Castro,

⁵⁴ P. Sarpi, *Trattato di pace et accommodamento...*, cit., p. 213.

⁵⁵ Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci, Francia*, filza 30 bis, c. 121 (15 marzo 1607).

⁵⁶ P. Sarpi, *Istoria dell'Interdetto*, cit., pp. 238-239.

attenutosi nell'udienza pubblica all'"ordine di parlar [...] generalmente", una volta trasferitosi nello spazio privato e liberatosi dagli obblighi formali, presenta "la littera del re delli 5 agosto, scritta con molta umanità", nella quale Filippo III dichiara di voler "componer le controversie che passavano con Sua Santità, con soddisfazione della Republica".⁵⁷ Nella realtà non avvenne niente di simile, perché la trascrizione dell'incontro del novembre 1606 non corrisponde ai fatti, visto che nella circostanza non ci fu nessuna udienza privata.⁵⁸ La scena è ridisegnata alla luce della concezione sarpiana che giochi di potere e ambizioni mondane riescono a prevalere nella storia degli uomini, dove dominano finzione e dissimulazione.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 189-190.

⁵⁸ Si veda Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Esposizioni, Roma*, 1606, registro 14, cc. 82v-87r.



PASQUALE GUARAGNELLA

**IL RUBATORE DISVELATO. GIAMBATTISTA
BASILE, GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA E
UNA SINGOLARE VICENDA CRITICA**

In esordio del sesto canto de *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni si può leggere della rappresentazione dell'ora della giornata in cui ha principio la battaglia tra Modenesi e Bolognesi, secondo un ripetitivo paradigma della tradizione epica:

“Sovra l’arco del ciel col sole in fronte
partiva Astrea con le bilance il giorno,
quando i due campi già condotti a fronte
mossero a un tempo l’uno e l’altro corno:
rintronar le valli, il piano e ’l monte,
gli argini tutti e la foresta intorno,
mugghiar le selve e il fiume indi vicino,
e le balze tremar de l’Appennino.”¹

¹ A. Tassoni, *La secchia rapita*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1987, vol. II (Redazione definitiva), p. 160 (VI, 1).

Ma è curioso che in questo luogo, a margine della descrizione del mezzogiorno, il commentatore Gasparo Salviani (finto nome dietro il quale Tassoni interloquisce con il testo della *Secchia*) pronunci una dichiarazione impegnativa riferendosi all'arte letteraria dell'autore:

“Questo poeta non fu rubatore, ma le cose sue sono trovate da lui, e particolarmente le descrizioni, come questa del mezzogiorno e tant'altre dell'aurora e della notte. A Vergilio e al Tasso scema gran parte della lode l'essersi serviti delle invenzioni de gli altri.”²

Il finto Salviani elogia dunque la virtù di un'originale *inventio* nel Tassoni autore delle perifrasi temporali nella *Secchia*.³ Ma le cose stanno così? Proprio il carattere ripetitivo delle descrizioni temporali che si sommuovono nel testo de *La secchia rapita* è stato sapientemente ricondotto, invece, alla *topica* della narrazione epica.⁴

Ma qual è l'utilità di prendere le mosse da Tassoni al fine di chiedersi se anche Giambattista Basile sia stato 'rubatore', a danno di altri, nella composizione de *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de peccerille* altrimenti intitolato *Il Pentamerone*? Una prima risposta potrebbe segnalare la circostanza che in entrambe le opere, di Tassoni e di Basile, l'autore dovrebbe essere programmaticamente nascosto dietro una maschera di impersonalità funzionale a una narrazione oggettiva, quella eroicomica o quella fiabesca. Una ulteriore risposta potrebbe opportunamente rilevare che l'eroicomico di Tassoni prima, e il racconto fiabesco di Basile dopo, si affacciano entrambe sulla scena culturale dei

² *Ibidem.*

³ Si veda O. Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla "Secchia rapita"*, in *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel – Boston – Berlin, Berkhäuser Verlag, 1992, pp. 386 ss.

⁴ Si veda C. Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.

primi decenni del Seicento come autentiche novità nella storia dei generi letterari. Ma, nel nostro caso, una risposta decisiva dovrebbe soprattutto sottolineare che tanto *La secchia rapita* quanto *Lo cunto de li cunti* si misurano con due tradizioni di lunga durata letteraria: l'opera di Tassoni con l'epica eroica e altresì con il romanzo cavalleresco; l'opera di Basile con una tradizione epico-fiabesca del racconto, una tradizione che è prevalentemente di carattere orale ma altresì scritta, sebbene quest'ultima risulti episodica e frammentaria. In tutti e due i casi, dunque, nelle opere di Tassoni e di Basile si potrebbero riconoscere tanto le forme della ripetitività quanto quelle di una virtuosa creatività. Precisamente le questioni relative a tale binomio hanno segnato una vicenda critica di cui si vorrebbero qui ripercorrere alcuni episodi.

1. *Un rapporto a distanza*

È significativo per esempio che in un ampio studio intitolato *Il gran Basile*, pubblicato nel 1875, Vittorio Imbriani, volendo fare riferimento agli “estensori letterati di fiabe popolari” che avevano preceduto Basile, osservava che tra di loro Giovan Francesco Straparola meritava “un lavoro speciale ed interamente consacrato a lui”: non potendolo attuare, l'autore dello studio aggiungeva che lo Straparola “ha scritto anche egli alcune fiabe; ma non tutto il suo volume è di fiabe. Quattro sole di queste si ritrovano nel *Pentamerone*”.⁵ A piè di pagina Imbriani indicava i racconti di Basile (I, 3, II, 4, V, 7 e V, 5) che a suo giudizio sarebbero stati affini ad alcuni racconti de *Le piacevoli notti* di Straparola (III, 1, X, 1, V, 2 e VII, 5). Importa rilevare che Imbriani, dopo aver offerto delle pur sobrie

⁵ Cfr. V. Imbriani, *Il gran Basile* in “Giornale napoletano di Filosofia e Lettere, Scienze morali e politiche”, II, 1875, p. 446.

informazioni, formulava una sua ipotesi interpretativa in ordine al rapporto tra le due opere, dichiarando perentoriamente che “gli è però evidente che il Basile non si è punto avvalso di questa redazione anteriore, che probabilmente non conosceva neppure”.⁶ Anzi, l’autore coglieva l’occasione per un confronto tra il novelliere napoletano e il novelliere di Caravaggio ma a tutto svantaggio di quest’ultimo, esprimendo un giudizio negativo su Straparola destinato a persistere per lunga durata:

“Ma lo Straparola racconta senza grazia, senza brio, senza ingenuità, pedantesca; e non ha saputo indovinare il tono che ci voleva per queste narrazioni. [...] Nel Basile no, tutto è indovinato; ha saputo dare forma adatta a questi racconti impersonali e nel contempo imprime a questa forma il suggello della personalità propria.”⁷

Molti anni dopo lo studio di Imbriani, Benedetto Croce aveva modo di svolgere alcune osservazioni significative intorno alla questione delle fonti nell’opera di Basile:

“Ho tralasciato [...] l’illustrazione comparativistica delle fiabe, quantunque mi sarebbe stato agevole dar compimento per lo meno alla ‘tavola dei riscontri’, che aggiunti alle due prime giornate della mia edizione del 1892. Con siffatta sorta di illustrazioni si sarebbe trasferita l’attenzione all’astratta materia del libro del Basile, trattandolo come documento di demopsicologia, e non più nel suo intrinseco carattere di opera d’arte.”⁸

Subito dopo, a giustificazione della sua scelta, Croce svolgeva altre osservazioni particolarmente polemiche:

“Che cosa può importare al lettore, al quale io indirizzo questa traduzione, di sapere, per esempio, che la Mortella del Basile risponde alla Rosmarina del Pitré [...] o che Vardiello è il Giufà e il Giucca delle dette raccolte del Pitré, e in parte il n. 49 delle

⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ B. Croce, *Novelle* (1924), in Id., *Poesia popolare e poesia d’arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, a cura di P. Cudini, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 431.

Novellae et Fabulae del Morlino, e un certo capitolo del Bertoldino di Giulio Cesare Croce?”⁹

Croce, nella sua indisponibilità alla “illustrazione comparativistica” delle fonti, disponeva insieme alquanto arbitrariamente sia le fiabe anonime della tradizione popolare sia racconti e narrazioni d’autore, come per l’appunto risultano le scritture di Girolamo Morlini e Giulio Cesare Croce. Non menzionava Straparola, ma era un fatto che quest’autore costituiva l’anello intermedio di una catena di prestiti, considerato che il narratore bergamasco alludeva soprattutto al Morlini nella dedicatoria che precedeva il secondo volume delle sue *Le piacevoli notti*, a segno quasi della confessione di un furto a danno dell’umanista napoletano:

“Sono molti, amorevoli donne, i quali o per invidia o per odio mossi, cercano co’ minacciosi denti mordermi e le misere carni squarciare, imponendomi che le piacevoli favole da me scritte [...] non siano mie, ma da questo e quello ladronesamente rubate. Io, a dir il vero, il confesso che non sono mie, e se altrimenti dicessi, me ne mentirei; ma ben holle fedelmente scritte secondo il modo che furono da dieci damigelle nel concistorio raccontate.”¹⁰

Era dunque ipotizzabile un lungo percorso, seppur non sempre disvelato, che da Morlini poteva ben condurre all’autore barocco de *Lo cunto de li cunti*. Ma invece, ancora qualche anno dopo, Croce confermava la sua posizione scrivendo che “ci fu altresì qualcuno, lo Straparola, che mise le mani sulle fiabe tradizionali e popolari degli orchi e delle fate”,¹¹ per ribadire poco più avanti che allo Straparola

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di M. Pastore Stocchi, Roma – Bari, Laterza, 1975, vol. II, p. 3.

¹¹ Cfr. B. Croce, *Novelle del Cinquecento* (1932), in Id., *Poesia popolare e poesia d’arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, cit., p. 490.

“ [...] si conferisce il merito di aver introdotto i racconti di fate nella moderna letteratura europea; ma gli si conferisce dai folkloristi per gratitudine dei documenti serbati dai loro studi, ch , del resto egli   anche pi  materiale degli altri e pi  rozzo.”¹²

Erano parole severe quelle di Croce, non diverse da quelle pronunciare da Imbriani. Del resto, pure nel saggio del 1924 Croce aveva osservato a proposito di Straparola:

“ [...] la fiaba entra nella letteratura d’arte non con lui ma con l’ironico barocchista Basile, che si compiaceva nella celia bizzarra e non era privo di qualche affetto pel popolare e tradizionale, n  di qualche umanit  di sentimento.”¹³

Pi  tardi, intorno al non sempre riconosciuto ma importante binomio Basile-Straparola, doveva tornare pure Giovanni Getto. A differenza di quanto aveva sottaciuto polemicamente Croce, egli riconosceva che Straparola aveva offerto al Basile “diversi argomenti di novelle”:

“Gi  altri scrittori avevano attinto ai soggetti e ai colori irreali della fiaba [...] E pi  di tutti Giovan Francesco Straparola si era compiaciuto, nelle sue *Piacevoli notti*, di aggirarsi per i paesi incantati della fiaba, offrendo anzi al Basile diversi argomenti di novelle.”¹⁴

Tuttavia anche Getto come Imbriani, soffermandosi su un giudizio comparativo di valore, tendeva a sottolineare la differenza di talento artistico fra l’autore napoletano e il novelliere lombardo:

“Ma in nessuno di questi autori (che hanno preceduto il novelliere napoletano) la fiaba raggiunge il significato umano e stilistico che assumer  nel Basile [...] Il confronto di alcune fiabe del Basile con le fiabe dello Straparola (o di altri) che ne rappresentano la fonte, o comunque offrono una qualche affinit  con esse, potrebbe facilmente provare la verit  di questa asserzione.”¹⁵

¹² *Ibidem.*

¹³ Id., *Novelle*, cit., pp. 433-434.

¹⁴ G. Getto, *La fiaba di Giambattista Basile* (1964), in Id., *Il Barocco letterario in Italia*, Premessa di M. Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 298.

¹⁵ *Ibidem.*

La rilevazione di una marcata differenza tra Basile e Straparola, tutta a sfavore del secondo, è stata riaffermata a lungo, non solo con riferimento alla prassi narrativa ma altresì nell'ambito della teoria del racconto fiabesco. Silvano Nigro ha notato per esempio che prima di Basile “mancava del tutto una codificazione della fiaba”; per aggiungere poi severamente che nessun

“ [...] affidamento poteva farsi su un favolista sfiatato, e teoricamente approssimativo se non contraddittorio, qual era lo Straparola. Il lessico dello Straparola include ‘novella’ [...] ‘favola’ [...] ‘istoria’ e ‘caso’. Ma senza criterio. [...] Il Basile del *Cunto* è invece rigorosissimo, anche quando si atteggia a distratto. La sua è distrazione calcolata, furbesca e teoricamente produttiva.”¹⁶

Analogamente una valente studiosa, Angela Albanese, ha rilevato:

“Basile sceglie il genere del racconto fiabesco di cui si fa vero e proprio iniziatore, presentando con il suo *Cunto de li cunti* non solo una raccolta di fiabe, ma la ‘prima’ raccolta di fiabe letterarie di occidente [...] con il *Cunto de li cunti* si inaugura dunque la nascita del racconto fiabesco come genere letterario.”¹⁷

La stessa Albanese, ritornando sul confronto di Basile con Straparola, il quale avrebbe esperito “un tentativo, abbastanza approssimativo e non troppo consapevole”¹⁸ nell'ambito del genere fiabesco, ha osservato:

“ [...] della raccolta di settantatrè prose di Straparola [...] solo tredici possono essere identificate come fiabe, trattandosi per lo più di un affastellamento di forme narrative diverse e dall'origine più disparata [...] che l'autore ‘in libera confusione

¹⁶ S. Nigro, *Lo cunto de li cunti di Giovan Battista Basile*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. II: *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 870-871.

¹⁷ A. Albanese, *Metamorfosi del “Cunto” di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Ravenna, Longo, 2012, p. 62.

¹⁸ Cfr. *ibidem*.

nomenclatoria' e senza cernita, indica come 'favole', o 'novelle', o 'istorie', o 'casi', o 'favoluzze'."¹⁹

Verrebbe da chiedersi, tuttavia, se nell'originale e consapevole inaugurazione del genere fiabesco non rientri pure, ad opera di Basile, qualche peccato di omissione; se un autore ricco di talento come Basile non sia riuscito a dissimulare furbescamente qualche furto, a danno di un autore pur ritenuto assai più povero come Straparola. Non accade talvolta che siano i ricchi a rubare ai poveri?²⁰

2. *Un confronto critico ravvicinato*

L'interrogativo è stato posto da Marziano Guglielminetti il quale ha osservato preliminarmente che "se non si vuole sottostare al giudizio di valore, occorre dimostrare altrimenti l'opportunità di un confronto sinora eluso".²¹ Il critico esamina innanzitutto da vicino il rapporto di Straparola con un autore che Croce menzionava con sprezzatura, Morlini, dal quale parte una catena di imitazioni, prestiti e furti che giunge precisamente a Basile. Straparola si rivela infatti nei riguardi di Morlini un volgarizzatore né supino, né ribelle (non è qui il segreto di ogni rubatore di talento?), "ma attento sia alla provenienza del testo cui si rifà, sia alla natura non aristocratica del suo lavoro di narratore".²² Il vero senso del rapporto con

¹⁹ Ivi, p. 63. L'espressione "in libera confusione nomenclatoria" cita M. Lavagetto, *Introduzione*, in *Racconti di orchidee, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 2008, p. XXXV.

²⁰ Oggi la distanza fra i due autori, grazie a un insieme di approcci critici e di nuove edizioni, appare attenuata. Si veda R. Bragantini, *Sull'incipit de "Le piacevoli notti" di Giovan Francesco Straparola*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 301-306.

²¹ Cfr. M. Guglielminetti, *Il furto*, in Id., *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, p. 93.

²² Cfr. ivi, p. 92.

Morlini risiederebbe allora in un'appropriazione peculiare, riconducibile per intero alla cornice delle narratrici e ai loro racconti intesi al diletto.²³ Senonché colui che inganna è destinato ad essere ingannato e il rubatore a essere derubato: Straparola doveva ben essere plagiato da Basile.²⁴ In ogni caso, osserva il critico, non siamo qui in presenza di fiabe popolari di magia ma di fiabe d'autore, che ammettono dunque una certa libertà rispetto ai rigidi schemi della tradizione.²⁵

Proprio su tre fiabe di magia si articola il confronto fra Straparola e Basile proposto da Guglielminetti, che fa notare una fondamentale differenza: se Straparola rispetta pienamente le fondamentali procedure della fiaba di magia, intese a narrare inverosimili storie di promozione sociale; Basile da parte sua esegue una serie di furti a danno del predecessore, ma si preoccupa di spostare sempre in direzione moralistica i materiali narrativi rubati di volta in volta.²⁶

La prima coppia di testi è quella di Pietro Pazzo in Straparola (III, 1) e di *Peruonto* in Basile (I, 3). Nelle *Piacevoli notti* il protagonista Pietro è affrancato dalla pazzia e dalla povertà grazie ad un tonno che ha liberato dalla rete; il potere magico si trasferisce poi dal protagonista alla figlia del re, Luciana, che Pietro ha ingravidato. Nel testo di Basile muta la natura e il numero degli aiutanti magici (dal tonno si passa a tre giovinetti), ma si conserva “la distinzione in due movimenti del racconto, e particolarmente

²³ Straparola ha così conferito “un certo successo editoriale a un testo allora di fatto semi-sconosciuto e semi-clandestino” come apparivano le *Novellae* del Morlini dopo la *princeps* napoletana del 1520. Cfr. D. Pirovano, *Introduzione* a G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, Roma, Salerno, 2000, vol. I, pp. XXXII-XXXIII. Si veda Id., *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, in “Rivista di letteratura italiana”, XXIV, 1, 2006, pp. 51-64.

²⁴ Si veda M. Guglielminetti, *Il furto*, cit., p. 92.

²⁵ Si veda ivi, p. 94.

²⁶ Si veda ivi, p. 99.

la verifica delle funzioni accolte nella fase centrale della fiaba”.²⁷ Il narratore napoletano avrebbe rubato temi e sequenze al testo di Straparola concedendosi a sua volta delle libertà: non si parla qui altrettanto esplicitamente di nozze ed è la cortesia di Peruonto ad ottenergli i doni magici da parte dei giovani da lui beneficiati. Manca del tutto in Basile l’alternativa tra pazzia e saviezza, che invece in Straparola (come nella tradizione popolare) è alla base di una dinamica di promozione sociale.

La seconda coppia di racconti è quella di Adamantina in Straparola (V, 2) e della *Papera* in Basile (V, 1). Adamantina grazie a una vecchia si procura una pupattola magica capace di evacuare denari, rimuovendo una sciagura del figlio del re e poi sposandolo; altrettanto farà la sorella con un uomo ricco. In Basile ritroviamo il mezzo magico (al posto della pupattola una papera) e anche la fine della povertà, ma le nozze della protagonista non sono veramente conclusive e appaiono casuali. Anche in questo racconto Basile “si conferma estraneo alla dinamica di promozione tipica della fiaba” e semmai il suo racconto “verte [...] su problemi di etica e di costume”, come l’invidia di una vicina che ha voluto impossessarsi della papera.²⁸

Il terzo campione di confronto è quello di Costantino Fortunato in Straparola (XI, 1) e di *Cagliuso* in Basile (II, 4). Anche in questo caso Costantino è aiutato da un personaggio magico, un gatto, che lo arricchisce e gli consente di sposare la figlia del re salendo al trono. Basile avrebbe ripreso la storia trasformandola, ma introducendo una perplessità decisiva sul protagonista che si mostra inadatto a un ruolo principesco e non all’altezza morale del suo aiutante: la differenza emerge nell’epilogo, quando la gatta si finge morta e sperimenta amaramente la crudele

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 95.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 97.

ingratitude di Cagliuso. La lunga tirata del narratore contro “la genia dei neo-arricchiti” denuncia le “false illusioni [...] circa la possibilità per i poveri di diventare degni dei ricchi”, cogliendo il nucleo profondo del moralismo di Basile: *Lo Cunto de li Cunti* mette in campo una scienza dei comportamenti immobili, che liquida “la dinamica progressiva e promozionale della fiaba popolare, ancora ripercorribile nelle *Piacevoli notti*”.²⁹

Che Basile tenda ad occultare o a liquidare certi motivi tradizionali ancora ben presenti in Straparola, dimostra esemplarmente anche il confronto fra *Pentamerone*, V, 7 e *Le piacevoli notti*, VII, 5, sviluppato da Stefano Calabrese.³⁰ I due racconti narrano vicende identiche: un padre povero invia i figli in giro per il mondo perché imparino un mestiere, con la promessa di ritrovarsi qualche anno dopo; essi vengono a sapere che una principessa è prigioniera e la liberano, ma il fatto che siano molti “crea qualche incertezza nell’assegnazione dei premi: ed è proprio qui [...] che le [...] versioni discordano”.³¹ Se Straparola propone infatti nell’epilogo un indovinello ai suoi lettori (a chi dovrebbe toccare la ricompensa?), Basile non conserva più questo elemento popolare e si limita a mettere in pratica “una massima collaudata”: sarà il padre dei giovani liberatori a sposare la principessa, poiché tra i due litiganti il terzo gode.³² Qualcosa di simile, una sorta di oblio o di censura degli antecedenti, avviene anche nel passaggio da Straparola, I, 4 al racconto *L’Orza* in Basile (II, 6) studiato da Adriana Mauriello. Il narratore bergamasco prende spunto da *Decameron*, IV, 1, la

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 99. Sulle fiabe di Cagliuso e di Costantino Fortunato si è cimentato pure Mario Petrini, soffermandosi meritoriamente sull’onomastica dei personaggi (l’allusione alla leggenda di Costantino in Straparola): si veda M. Petrini, *Il gran Basile*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 72 ss.

³⁰ Si veda G. Getto, *La fiaba di Giambattista Basile*, cit., pp. 298 ss.

³¹ Cfr. S. Calabrese, *L’enigma del racconto. Dallo Straparola al Basile*, in Id., *Gli arabeschi della fiaba. Dal Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984, p. 49.

³² Cfr. *ivi*, p. 51.

novella di Ghismonda e Tancredi, “rivelando una strana difficoltà a troncare ogni legame con il modello trecentesco, di cui evidentemente subisce ancora il fascino”.³³ Basile invece opera

“ [...] un taglio netto [...] si limita a recuperare il motivo dell’incesto [...] per prendere subito le distanze dalla fonte diretta ed eliminare, contemporaneamente, tutti i residui del nucleo originario.”³⁴

Ancora una volta, con abile fretta, il narratore napoletano commetterebbe un furto, ma ancora una volta, con destrezza, riuscirebbe a occultare le tracce.

³³ Cfr. A. Mauriello, *Novella, fiaba e ‘cunto’ nella tradizione letteraria napoletana tra Cinquecento e Seicento*, in *La tradizione del ‘cunto’ da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Edizioni Libreria Dante e Descartes, 2007, p. 25.

³⁴ *Ibidem.*

MATERIALI / MATERIALS



ALESSANDRO BETTONI

**PARODIA DI AUTORI E CODICI
NELL’“HECATELEGIUM” DI PACIFICO
MASSIMI**

Pacifico Massimi, poeta ascolano vissuto in pieno Rinascimento (1400 ca. –1506),¹ è una figura pressoché sconosciuta ma affascinante per l’ampia gamma dei suoi interessi, che spaziano dalla grammatica (*Grammatica, De declinatione uerborum Graecorum*) alla metrica (*De componendo hexametro et pentametro*),² dalla storiografia (*De bello Spartaco libri sex, De bello Cyri regis Persarum libri septem, De bello Syllae et Marii libri duo*) alla poesia encomiastica (*Triumphorum libri*).

¹ Si veda C. Calì, *Pacifico Massimi e l’“Hecatelegium”*, Catania, Giannotta, 1896, pp. 1-23; A. Mulas, *Pacifico Massimi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l’Enciclopedia Italiana, 2008, vol. 71, pp. 777-779; Id., *Per l’“Hecatelegium Primum” di Pacifico Massimi*, in “Letteratura italiana antica”, X, 2009, pp. 594-613 e M. T. Graziosi, *Pacifico Massimi maestro del Colocci?*, in *Atti del convegno di studi su Angelo Colocci. Jesi, 13-14 settembre 1969*, Jesi, Amministrazione Comunale di Jesi, 1972, pp. 157-168; F. Bacchelli, *Celio Calcagnini, Pacifico Massimi e la simulazione*, in “I Castelli di Yale”, VIII, 2006, pp. 119-140.

² Si veda S. Hautala, “*De componendo hexametro et pentametro*”: a Device for Computing Syllables Invented and Published in 1485 by Pacifico Massimi (with the Edition of the Text), in “Humanistica Lovaniensia”, LXV, 2016, pp. 49-94.

Nell'ambito della filologia umanistica, inoltre, non trascurabile risulta il suo contributo in qualità di copista e annotatore di un codice contenente la produzione poetica di Catullo, Tibullo, Propertio e i *Priapea* (Egerton 3027).³

La sua fatica poetica più importante resta tuttavia l'*Hecatelegium*, una raccolta di cento elegie in distici latini, divise in dieci libri e introdotte da altrettanti proemi in endecasillabi.⁴ I componimenti presentano grande varietà di argomenti (temi erotici, satirici e di invettiva) e sono caratterizzati da numerosi richiami alla produzione letteraria classica (principalmente agli elegiaci latini, a Lucrezio, Orazio, Catullo, Giovenale, Marziale). Lo stile, pungente e aggressivo, si distingue per l'uso insistito e spesso compiaciuto di un lessico triviale, al limite dello sfrontato turpiloquio. Improntata spesso alla beffa e all'irrisione dei costumi contemporanei, la raccolta presenta una marcata tendenza alla parodia, alla caricatura e persino all'auto-caricatura.

1. *Il saggio onanista: Orazio e Seneca stravolti*

Per quanto riguarda la parodia di un *locus* antico ovvero l'allusione o la citazione diretta di un passo al fine di mutarne radicalmente il senso, inserendo il contenuto del modello in un contesto del tutto diverso, si può prendere in considerazione l'elegia III, 7 dell'*Hecatelegium*. Massimi afferma con decisione la necessità di mostrarsi moderati nei desideri e di accontentarsi dei beni che già si possiedono; tuttavia la sua dichiarazione

³ Si veda *Catullus*, edited with a textual and interpretative commentary by D. F. S. Thomson, Toronto, University of Toronto Press, 1998, pp. 78-79.

⁴ Si veda P. Massimi, "*Les Cent Élégies*". "*Hecatelegium*", Florence, 1489, Édition critique, présentation et traduction par J. Desjardins, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1986 e (per la seconda centuria) Id., *Hecatelegium (II). Le Cent nouvelles Élégies*, Texte inédit, publié, traduit et présenté par J. Dejardins Daude, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

non è altro che una rielaborazione conscia di formule e concetti già espressi in una ben nota epistola oraziana:

“Qui bene stat, caveat se removere loco.
 Divitias animus laetus complectitur omnes.
 Non ullas animus tristis habebit opes.
 Contentus sum sorte mea. Nil amplius opto:
 nam mihi nil addi, nilque deesse potest.
 Si modo quod teneo non ullo tempore desit,
 si sit perpetuum, perpetuoque fruam.
 Quam bene constitui vitam mihi, quamque beate.
 Quilibet ut vivat discat ab arte mea.”

“Quod satis est cui contingit, nihil amplius optet.
 [...] Qui cupit aut metuit, iuvat illum sic domus et res
 ut lippum pictae tabulae, fulmenta podagrum,
 auriculas citharae collecta sorde dolentis.”⁵

I due brani condividono in primo luogo la rappresentazione di chi sa godere appieno della propria condizione e all'opposto il ritratto di chi è tormentato da continue angosce e preoccupazioni, incapace di beneficiare dei propri averi. Dal modello oraziano Massimi recupera il nesso *nihil amplius optare*, mantenendolo nella stessa posizione metrica in clausola di esametro, ma trasponendolo dalla terza alla prima persona singolare, come a voler sottolineare di aver recepito perfettamente il consiglio assennato del Venosino.

In aggiunta a questa ripresa esplicita il testo di Massimi accenna anche al bene interiore come possesso inalienabile, alla vita serena e all'autosufficienza del sapiente, con un'allusione più velata ai dialoghi di Seneca⁶ che tracciavano il celebre ritratto del saggio stoico:

⁵ P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”. “*Hecatelegium*”, Florence, 1489, cit., p. 138 e p. 140 (III, 7, 10-18) e Orazio, *Opera*, Edidit D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart, Teubner, 1985, pp. 256-257 (*Epistulae*, 1, 2, 46 e 51-53).

⁶ Per la diffusione rinascimentale dell'opera senecana si veda L. D. Reynolds, *The Younger Seneca. Introduction*, in *Texts and Transmission. A Survey of Latin*

“Beata est ergo vita conveniens naturae sua, quae non aliter contingere potest, quam si primum sana mens est et in perpetua possessione sanitatis suae [...] Ille qui multa ambitiose concupiit [...] necesse est memoriam suam timeat. [...] Haec [pars temporis nostri] nec turbari nec eripi potest: perpetua eius et intrepida possessio est [...] Quidquid optimum homini est, id extra humanam potentiam iacet, nec dari nec eripi potest”.⁷

Fondendo insieme due grandi modelli filosofici (epicureo e stoico), il poeta dichiara di poter a sua volta istruire con la propria *ars* chiunque voglia vivere serenamente. Il seguito dell’elegia chiarisce i termini di questo insegnamento:

“Ut volo nunc potior placida et sine labe puella,
qua nihil est melius, simpliciusque nihil.
[...]
Cumque tamen fessa est, summittit saepe sororem,
aut opus exercet iuncta sorore soror.
[...]
Si surgo, surgit, pariter si dormio, dormit.
Saepe quedum iaceo, me fovet illasinu.
[...]
Et ponit mensas, cenamque ministrat, et omnes
ad mea (nil sumit) porrigit ora cibos.”⁸

L’*ars* consiste dunque nell’amore per una *puella* dalle qualità straordinarie e inimitabili, così premurosa e devota da porgere all’amato il cibo senza prenderne per sé, accompagnandolo nel suo ritmo di sonno e veglia e facendosi sostituire dalla sorella nel momento dell’amplesso. Le cadenze filosofiche si spostano ora verso quelle tipiche della poesia erotica, con un effetto volutamente stridente, e il componimento si chiude con un

Classics, Edited by L. D. Reynolds, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 357-360.

⁷Seneca, *Dialogorum libri duodecim*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 170, p. 251 e pp. 299-300 (*Dialogi* 7, 3, 3 e 10, 10, 4 e 12, 8, 4).

⁸P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”. “*Hecatelegium*”, *Florence, 1489*, cit., p. 140 e p. 142 (III, 7, 19-20, 27-28, 37-38, e 41-42).

ambiguo invito al lettore a non rivelare l'identità della *puella* e ad aguzzare l'ingegno per comprendere il reale significato dell'elegia:

“Si quis erit facilis sensus, mentisque capacis,
ne mea divulgat quae sit amica rogo.”⁹

La risposta, come la critica ha già segnalato,¹⁰ si trova nel titolo *De Palmera*, che rimanda a un nome femminile non attestato altrove in questa forma e gioca con il termine *palma* ovvero il palmo della mano: la *puella* lodata dal poeta è la sua stessa mano e l'elegia è in realtà una celebrazione della 'nobile' arte dell'onanismo. Questa è la vita beata del saggio epicureo e stoico, che viene così parodiata grazie a un semplice spostamento di codice, mentre il linguaggio amoroso subisce a sua volta una torsione parodica (la masturbazione descritta come un rapporto amoroso) che lo deforma dall'interno. È una calcolata 'stonatura'¹¹ che rende particolarmente efficace il *tour de force* elegiaco del poeta ascolano.

2. *Parodia del codice amoroso*

Come si è visto, Massimi non cita solo autori illustri per farne la parodia, ma mette in gioco anche i codici espressivi e si mostra particolarmente sensibile ai registri linguistici. Proprio sulla distorsione e sulla caricatura di un linguaggio, che del resto è strettamente connesso alla forma elegiaca impiegata dal poeta e al genere letterario della lirica amorosa, fa leva un componimento dell'*Hecatelegium* costruito in forma di dialogo. Qui l'Ascolano, nel ruolo di amante, fa le sue dichiarazioni

⁹ Ivi, p. 142 (III, 7, 51-52).

¹⁰ Si veda ivi, p. 434 (commento del curatore).

¹¹ Si veda J.-P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde Romain antique des origines a Juvénal*, Paris, E. de Boccard, 1966, p. 12.

impiegando le espressioni canoniche degli innamorati, ma la fanciulla amata respinge ogni approccio rifiutando il codice metaforico della tradizione e prendendo le parole alla lettera: l'artificio di maniera è così smascherato e respinto al mittente.

Se l'uomo impiega l'immagine tradizionale¹² del fuoco amoroso che brucia all'interno, la ragazza cerca una prova tangibile di tale ardore e gli mette la mano sul petto, manifestando la propria delusione. In tal modo il traslato impiegato nell'esametro non è preso in considerazione e diventa letterale, producendo una sorta di straniamento di ritorno:

“Flamma meo’ – dixi – ‘feruet sub pectore’. Dextram
subiicit, et: ‘Flammae nil habet istud’ – ait.”¹³

Nel distico successivo l'uomo insiste, adottando l'immagine canonica¹⁴ dell'amore insediato nel cuore, ma la ragazza la rovescia ancora una volta, riferendosi al significato letterale di *sedere* e non escludendo il doppio senso basso-comico¹⁵ riferito ad una posizione sessuale:

“Illam etiam medio questus sum corde sedere.
‘In te si sedeo, quod petis’ – inquit – ‘habes’.”¹⁶

¹² Cfr. *Catullus*, cit., p. 130 e p. 141 (51, 9-10 e 61, 170-171): “tenuis sub artus / flamma demanat” e “pectore urit in intimo / flamma”; Ovidio, *Metamorfosi. Libri I-II*, a cura di A. Barchiesi, traduzione di L. Koch, Milano, Mondadori, 2005, p. 44 (I, 495-496): “sic pectore toto / uritur”.

¹³ P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”.”*Hecatelegium*”, *Florence, 1489*, cit., p. 126 (III, 4, 5-6).

¹⁴ Cfr. Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, introduzione di G. B. Conte, Venezia, Marsilio, 1989, p. 80 e p. 90 (108 e 268): “Et vetus in capto pectore sedit amor [...] Longus et invito pectore sedit amor”.

¹⁵ Per l'accezione oscena di *sedeo* si veda J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth, 1982, p. 165

¹⁶ P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”.”*Hecatelegium*”, *Florence, 1489*, cit., p. 126 (III, 4, 7-8). Per l'allusione sessuale si veda Ovidio, *Ars amandi*, 3, 778 e Marziale, *Epigrammata*, 11, 104, 14.

Infine l'uomo ricorre all'iperbolico appello alla morte comunemente usato dagli innamorati nella commedia e nell'elegia,¹⁷ ma la donna riporta ancora una volta il linguaggio sul piano della realtà facendo notare (con elegante ossimoro)¹⁸ che il suo interlocutore non sta effettivamente morendo:

“Et quotiens: ‘Mori!’ clamavi; rettulit illa:
‘Non hominem vidi non moriendo mori’.”¹⁹

Questa brillante parodia del codice amoroso, inoltre, funge da introduzione a una violenta tirata misogina, che ricorda l'aspra satira sesta di Giovenale. Stizzito e deluso per l'ostinazione dell'amata, l'innamorato si scaglia contro tutto il genere femminile paragonandolo a un'erba infestante da annientare con la falce o col fuoco:

“Femina res vana est, et nullo consita sensu.
Res mala vel debet falce, vel igne mori.
Debit haec nunquam nasci, vel nata revelli.
Non errat toto peius in orbe malum.”²⁰

Non è un caso, allora, se in chiusura l'uomo finisce per adottare a sua volta un punto di vista letterale. Se infatti la donna non ha accettato la

¹⁷ Cfr. *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, *Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit J. P. Postgate*, Oxford, Oxford University Press, 1915², p. 46 (2, 6, 51-52): “Tunc morior curis, tunc mens mihi perdita fingit, / quisve meam teneat”; *Ovidius. Carmina amatoria*, Edidit A. Ramírez de Verger, München – Leipzig, K. G. Saur, 2003, p. 138 (*Amores* (3, 14, 37): “Mens abit et morior quotiens peccasse fateris”. Si veda R. Pichon, *Mori*, in Id., *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim – Zürich – New York, Olms, 1991, pp. 207-208.

¹⁸ È probabile che il nesso riprenda il catulliano “Quid moraris emori?” di *Catullus*, cit., p. 131 (52, 1). Inoltre l'espressione forte *moriendo*, con il gerundio all'ablativo, potrebbe essere stata ispirata da Ovidio, *Tristia*, 1, 3, 99 e forse dall'analogo strumentale *vivendo* in Lucrezio, *De rerum natura*, 3, 948.

¹⁹ P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”. “*Hecatelegium*”, *Florence, 1489*, cit., p. 126 (III, 4, 9-10).

²⁰ Ivi, p. 128 (III, 4, 23-26).

realità delle sue dichiarazioni amorose, probabilmente sarà capace di negare l'evidenza di un amplesso vero e proprio, permettendogli così di soddisfare il suo istinto (con una provocatoria minaccia di stupro):

“Non est quod verear ne fiam fabula vulgi.
Hanc ego si futuam, credo negabit idem.”²¹

3. *Autoparodia*

Anche la rappresentazione di sé che Massimi propone nell'*Hecatelegium* non è riconducibile a un discorso univoco e convenzionale, ma è volutamente contraddittoria,²² tanto da sfiorare il grottesco e la caricatura. Le vicende personali del poeta (tramandate da fonti non sempre attendibili)²³ sembrano disegnare un ritratto malinconico e privo di consolazioni familiari o letterarie, debitamente consegnato ai versi apparentemente autobiografici di un'elegia:

“Igne meo arserunt nunquam vel templa, vel aedes.
Nec solvi in magnos verba profana deos.
Nemo fuit lingua, nemo vel carmine lesus.
Nulla queri de me femina, virque potest.
Non meus hic animus cuiquam nocuisse paravit.
Nil fuit haec unquam mens operata mali.
Inde mihi prima est et maxima cura deorum,
Hinc tacita immensos cogito mente deos.”²⁴

²¹ Ivi, p. 130 (III, 4, 47-48).

²² Si veda J. Lacroix, *Eros et Thanatos dans l'“Hecatelegium” de Pacifico Massimo*, in “Res Publica Litterarum”, XXII, 1999, pp. 78-79.

²³ Cfr. P. Barsanti, *Documenti e notizie per la vita del poeta Pacifico Massimi d'Ascoli*, in “Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche”, n. s., IV, 1907, p. 93: “La principale fonte per la vita del Massimi è l'*Hecatelegium* [...] Ma neppure l'*Hecatelegium* ci può essere guida sicura per rintracciare la vita di questo poeta; poiché egli parla di sé e delle sue avventure con esagerazione, e molte notizie non sono altro che reminiscenze classiche”.

²⁴ P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”. “*Hecatelegium*”, *Florence, 1489*, cit., p. 44 e p. 46 (I, 3, 35-42).

Massimi si presenta qui come uomo probo e integerrimo, profondamente devoto, che si difende con fierezza dall'accusa di aver commesso crimini contro uomini e dèi, abbandonandosi a un commosso ricordo dei figli prematuramente perduti:

“Natorum nimium sors est mihi dira meorum.
Non est qui blando me vocet ore patrem.”²⁵

Questo modello esemplare di rettitudine è però negato e programmaticamente rovesciato in un'altra elegia, dedicata a una fanciulla avida che si nega al poeta in mancanza di un lauto compenso:

“Furabor. Tutum nihil est mihi credere. Clausa
si sit, non dubito rumpere claustra domus.
Omnia diripiam, spoliabo et templa deorum,
omneque custodit quod penetrare sacrum,
subducamque Ioui fulmen, fratrique tridentem
tutaque non nigri regia Ditis erit.
[...]
[...] habere necesse est
unde meae dominae plena situsque manus.”²⁶

Qui l'autoritratto disegna il profilo immorale di un malvagio, capace di sovvertire ogni norma giuridica e pronto a rovesciare la propria furia contro i mortali e contro i celesti, arrivando a sottrarre le insegne del potere divino e a vendere moglie e figli al migliore offerente per trovare il denaro necessario:

²⁵ Ivi, p. 44 (I, 3, 19-20).

²⁶ Ivi, p. 130 e p. 132 (III, 5, 1-6 e 31-32).

“Omnia tentabo. Subitus crassator adibo
quemvis, numerum sit modo facta fides.
Si das, est nobiscum nata natus, et uxor:
sub te cum nata natus et uxor eat.”²⁷

Il capovolgimento dell'autoritratto precedente è troppo vistoso per essere casuale e corrisponde non solo a un calcolato gioco con le fonti (i propositi criminali e sacrileghi per conquistare la donna sono già in Tibullo),²⁸ ma alla volontà di insistere sui contrasti inconciliabili, portando alle estreme conseguenze le incoerenze del reale. Il continuo mutamento di registri e situazioni emozionali, fra confessione patetica e provocazione erotica, fra meschinità psicologica e ostentato cinismo, mira a spiazzare il lettore,²⁹ liquidando ogni possibilità di autoritratto verosimile e tradizionale. L'immagine del poeta diventa così la caricatura di se stessa, in un processo di “autoriduzione ironica”³⁰ che costituisce il tratto più caratteristico dell'*Hecatelegium*. Come dichiara lo stesso Massimi: “vati non est adhibenda fides”.³¹

²⁷ P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”. “*Hecatelegium*”, Florence, 1489, cit., p. 132 (III, 5, 39-42).

²⁸ Cfr. *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, cit., p. 38(2, 4, 21-23): “At mihi per caedem et facinus sunt dona paranda, / ne iaceam clausam flebilis ante domum / aut rapiam suspensa sacris insignia fanis”.

²⁹ Il medesimo atteggiamento traspare dai proemi ai dieci libri della raccolta, quasi tutti rivolti *Ad lectorem* con forte valore meta-poetico.

³⁰ Cfr. G. Stella Galbiati, *Per una teoria della satira fra Quattrocento e Cinquecento*, in “*Italianistica*”, XVI, 1, 1987, p. 10.

³¹ P. Massimi, “*Les Cent Elégies*”. “*Hecatelegium*”, Florence, 1489, cit., p. 241 (IX, 10, 12).



CORRADO CONFALONIERI

**FORTE, FIVME, SELVA. LA RIVIERA DEL RISO
PRIMA E DOPO MATTEO MARIA BOIARDO**

1. *Una fonte lasciata nell'ombra*

Nel canto settimo dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, Venere e Adone attraversano il giardino del gusto, la quarta delle zone legate ai sensi in cui è diviso il giardino del piacere. Tra le piante¹ a cui i due passano accanto c'è la vite, che il poeta descrive rifacendosi a un brano della *Vera historia* di Luciano arricchito di pochi ulteriori dettagli. Uno di questi riguarda la parte conclusiva dell'ottava 111, dove il "fiumicel" di "puro mosto" e i pesci "di sapor simile al vino" fanno non solo ubriacare (come già in Luciano), ma addirittura morire:

¹ Si veda M. Guglielminetti, *Il codice botanico dell'“Adone”*, in “Sigma”, n.s., XIII, 2-3, 1980, pp. 97-107 e B. Porcelli, *Le misure della fabbrica. Studi sull'“Adone” del Marino e sulla “Fiera” del Buonarroti*, Milano, Marzorati, 1980, p. 35. Sul canto VII dell'*Adone* si veda inoltre la lettura di V. Giannantonio, *Natura e arte nelle “Delizie”*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 103-120.

“Folle chi questo o quel gustar presume,
che per gran gioia di sé stesso n’ esce:
ride, e ’l suo riso è sì possente e forte
che la letizia alfin termina in morte.”²

Riso, morte e vino potrebbero far pensare a una tessera carnevalesca, magari pulciana,³ ma fin dall’*Occhiale* di Tommaso Stigliani la critica ha preso un’altra direzione. “Il ruscello che fa morir di riso”, scriveva Stigliani, “è preso dal *Goffredo*, se bene il Tasso lo prese da gli antichi, e prima di lui i romanzieri. Leggi Eliano *De varia istoria* lib. 3”.⁴ Il terzo libro del *De varia historia* di Claudio Eliano dà in effetti qualche notizia sul fiume Peneo e sulle tante sorgenti di acqua fresca della valle di Tempe, in Tessaglia, ma solo per alludere al placido corso del primo (“In medio Tempe Peneus fluvius tarde, et leniter olei instar labitur”) e alle benefiche proprietà delle seconde (“Interfluunt multi fontes, et fluentia frigidarum aquarum potu quidem iucundissimarum, quibus si quis ablutus fuerit, ferunt eas valetudini utiles esse”).⁵ Si capisce quindi perché i moderni commentatori di Marino abbiano sostituito il rinvio al *De varia historia* di Eliano con un più pertinente richiamo al *De chorographia* (III, 102) di Pomponio Mela, che appunto indica nelle Isole Fortunate la presenza di due fonti dagli effetti contrastanti: l’una capace di provocare la morte col

² G. B. Marino, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013, p. 729 (VII, 110-111).

³ Nella morte di Margutte raccontata nel *Morgante* (XIX, 144-149) è stato notato “qualche leggero tocco ‘acquatico’” nel fatto che l’episodio “avviene in occasione di una sosta, decisa da Morgante, presso una ‘fonte’”. Cfr. G. Ferroni, *Morti dal ridere e carnevali letterari*, in *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi, Roma, 31 maggio – 4 giugno 1989, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro Studio sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1990, p. 405.

⁴ Cfr. *Dello Occhiale Opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani Scritta in risposta al Cavalier Gio: Battista Marini*, Venezia, Pietro Carampello, 1627, p. 208.

⁵ Cfr. *Aeliani De varia historia libros XIII Iacobus Laureus Venetus ex graeco in latinum vertebat*, in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1550, p. 24r (III, 1). L’opera di Eliano era uscita in greco per la prima volta nel 1545 a Roma presso Camillo Perusco.

riso, l'altra di guarire chi beva alla prima ("Una singulari duorum fontium ingenio maxime insignis: alterum qui gustavere risu solvuntur, ita adfectis remedium est ex altero bibere").⁶

Più appropriata era invece la citazione della *Gerusalemme liberata*, dove Carlo e Ubaldo, avvertiti dal Mago di Ascalona (XIV, 74-75), si imbattono nella fonte del riso sulla strada del palazzo di Armida (XV, 55-66). Come già Pomponio Mela, Tasso colloca la fonte sulle Isole Fortunate e nella lettera a Scipione Gonzaga del 5 marzo 1576 – pur senza fare esplicitamente il nome di Mela – fissa la serie di riprese intertestuali che gli editori della *Liberata* e dell'*Adone* ancora oggi segnalano. L'episodio di Tasso nasce durante la revisione del canto quindicesimo, che in una prima versione⁷ prevedeva uno scontro tra i due crociati e un "mostro custode":

"E per questo desidero di rimuovere dal decimoquinto la battaglia del mostro, perch' in somma quel mostro era a fatto ozioso nell'allegoria [...] . In vece del mostro introdurrò la descrizione della fonte del riso, celebrata da molti et in particolar dal Petrarca, et attribuita dalla fama e da i geografi all'isole Fortunate; nella quale, se i due guerrieri avesser bevuto, sarebber morti: e da questa uscirà un fiumicello, che formerà il laghetto. E vedete se 'l lago m'aiuta; ché non solo in cima d'una delle montagne di queste isole è veramente posto da i geografi il lago ch'io descrivo, ma questa fonte e questo lago mi servono mirabilmente all'allegoria."⁸

⁶ Cfr. P. Mela, *De chorographiae libri tres*, introduzione, edizione critica e commento a cura di P. Parroni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 172 (III, 102). Il testo di Mela ebbe vasta fortuna e diverse edizioni già quattrocentesche (sei mentre era ancora in vita Boiardo).

⁷ Cfr. T. Tasso, *Ottave stravaganti*, in Id., *La Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1957, p. 605 (XV, b): "Non hanno (sì il desio gli affretta e punge) / essi a tante vaghezze alcun riguardo, / poi che 'l mostro custode appar da lunge / su la gran porta in minaccievól guardo. / D'uomo è in lui quel di sopra, a cui congiunge / poscia da' fianchi in giù membra di pardo, / salvo che serpentina orribil coda / nel deretano suo ripiega e snoda". Si veda T. J. Cachey, *Le Isole Fortunate. Appunti di storia letteraria italiana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1995, pp. 223-283 e P. Brandi, *La prima redazione del viaggio di Carlo e Ubaldo nella "Liberata"*, in "Studi Tassiani, XLII, 1994, pp. 27-41.

⁸ T. Tasso, *Lettere Poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda, Parma, 1995, pp. 325-327.

Il nome di Francesco Petrarca rimanda alla canzone CXXXV dei *Rerum vulgarium fragmenta*, dove la fonte del riso è una delle sette “entità dotate di qualità meravigliose” che riflettono per via di similitudine “la contraddittoria e tormentosa condizione del protagonista”.⁹ È dunque decisivo che nella versione petrarchesca le fonti ci siano entrambe, quella che dà la morte col riso e quella che guarisce, poiché questo è il contrasto d’amore che vive il poeta, morendo del proprio “gran piacer” e salvandosi con i “dolorosi stridi”, presentati dunque come un elemento positivo:

“Fuor tutti nostri lidi,
 nel’isole famose di Fortuna,
 due fonti à: chi de l’una
 bee, mor ridendo; et chi de l’altra, scampa.
 Simil fortuna stampa
 mia vita, che morir poria ridendo,
 del gran piacer ch’io prendo,
 se nol temprassen dolorosi stridi.”¹⁰

Cinque delle sette similitudini della canzone CXXXV risalgono a spunti tratti del *De chorographia*, verosimilmente letto e postillato da Petrarca fra il 1335 e il 1338 (mentre la canzone risalirebbe a un periodo compreso fra il 1338 e il 1343).¹¹ Questa centralità di Mela diventa addirittura unicità nel caso della fonte del riso, dato che proprio Mela

⁹ Cfr. C. Berra, *L’arte della similitudine nella canzone CXXXV dei “Rerum vulgarium fragmenta”*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLXIII, 1986, p. 163.

¹⁰ F. Petrarca, *Canzoniere*, nuova edizione aggiornata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p. 661 (CXXXV, 76-83).

¹¹ Si veda C. M. Monti, *Mirabilia e geografia nel “Canzoniere”*: Pomponio Mela e Vibio Sequestre (RVF CXXXV e CXLVIII), in “Studi petrarcheschi”, n.s., VI, 1989, pp. 91-123. Sulla canzone si veda S. Bargetto, ‘Similitudo’ e ‘dissimilitudo’ in RVF CXXXV, in “Lettere italiane”, LI, 1999, pp. 617-648; M. Föcking, “Stranio clima”: Petrarca und die Liebe zur Geographie (“Canzoniere” Nr. 135), in *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, herausgegeben von K. W. Hempfer und G. Regn, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 13-37; M. Picone, *I paradossi e i prodigi dell’amore passione (RVF 130-140)*, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, pp. 319-326.

sembra essere il solo prima di Petrarca a parlare del luogo.¹² Per quanto infatti si sia sostenuto che la canzone CXXXV mostri l'influenza del sonetto *Avegna che crudel lancia 'ntraversi* di Cino da Pistoia,¹³ pare da escludere che Cino avesse tenuto presente un testo, quello di Mela, che aveva una tradizione manoscritta "esilissima",¹⁴ e che proprio Petrarca "contribuì a rimettere in circolazione".¹⁵

Alla luce di questa ispirazione diretta ed esclusiva, da Mela a Petrarca, sorprende che della fonte del riso Stigliani e Tasso scrivessero rispettivamente che era stata nominata da "antichi" e "romanzieri" e "celebrata da molti". E ancora può sorprendere che, a fronte di queste indicazioni vaghe ma concordi nel non circoscrivere la presenza del luogo ai soli Mela e Petrarca, i più recenti commentatori di Marino abbiano limitato le loro segnalazioni a Mela, Petrarca e Tasso, e che lo stesso abbiano fatto i curatori delle più diffuse edizioni della *Liberata*, in ciò preceduti dagli studiosi di scuola positivista che citavano il *De chorographia* e il *Canzoniere* come unici precedenti per la fonte presso cui passano Carlo e Ubaldo.¹⁶

Col tempo, insomma, i riferimenti si sono precisati ma anche ridotti, oscurando un'altra fonte del riso che Tasso – come del resto anche Marino – difficilmente poteva ignorare: la Riviera del Riso dell'*Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo.

¹² Si veda P. Mela, *De chorographiae libri tres*, cit., p. 439 (nota dell'editore).

¹³ Si veda F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977, p. 110.

¹⁴ Cfr. C. M. Monti, *Mirabilia e geografia nel "Canzoniere": Pomponio Mela e Vibio Sequestre (RVF CXXXV e CXLVIII)*, cit., p. 93.

¹⁵ Cfr. P. Borsa, *Il sonetto di Cino da Pistoia "Avegna che crudel lancia 'ntraversi" e il topos del "morir ridendo"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXC, 2014, p. 407.

¹⁶ Si veda S. Multineddu, *Le fonti della "Gerusalemme liberata". Ricerche e studi*, Torino, Clausen, 1895, pp. 169-170, e V. Vivaldi, *Prolegomeni ad uno studio completo sulle fonti della "Gerusalemme liberata"*, Trani, Vecchi, 1904, pp. 134-135.

2. *Le ragioni di un silenzio: Tasso lettore di Boiardo*

Quando Orlando si consegna all'incantesimo delle Naiadi alla fine del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando*, i lettori non sanno ancora che si è tuffato nella Riviera del Riso. Serve un'interpretazione retrospettiva per vedere nella "faccia ridente"¹⁷ del paladino un richiamo a questo luogo specifico. Una volta indicata col suo nome alla ripresa del racconto, nel settimo canto del terzo libro, ci si accorge presto che questa Riviera assomiglia molto di più alla fonte immaginata da Tasso che non quella petrarchesca pur da lui esplicitamente menzionata.¹⁸ Ciò vale innanzitutto per l'assenza della fonte speculare: a differenza di quanto si legge nella notizia di Pomponio Mela e nel riuso che ne fa Petrarca, nei pressi della Riviera del Riso descritta da Boiardo non si trovano acque che possano offrire un rimedio al riso. Questa riduzione è già degli *Amorum libri* dove viene recuperato una prima volta il "chiaro fonte che ridendo occide",¹⁹ con allusione all'effetto mortale dell'acqua che nell'*Inamoramento* passa invece a caratterizzare la fontana di Narciso, incantata dalla fata Silvanella "per aver risor o compagnia"²⁰ al dolore che l'aveva consumata fino alla morte.

Che una vittima della Riviera del Riso "non senta gravare su di sé nessuna minaccia mortale" non significa comunque che l'abbandono

¹⁷ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, t. II, p. 1586 (II, xxxi, 48, 3).

¹⁸ Il passo della canzone CXXXV rilevante per la fonte del riso è peraltro citato nella *Liberata* con la ripresa dell'espressione "fuor tutti i nostri lidi" per indicare l'uscita dal Mediterraneo. Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009, p. 905 (XIV, 69, 7).

¹⁹ Cfr. M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Centro Studi Matteo Maria Boiardo, Novara, Interlinea, 2012, vol. I, p. 461 (II, 22, 42).

²⁰ Cfr. Id., *L'inamoramento de Orlando*, cit., t. II, p. 1251 (II, xvii, 59, 1).

edonistico sia del tutto “felice”.²¹ Certo, la situazione di Orlando e dei cavalieri che finiscono prigionieri con lui non è del tutto spiacevole ma è pur sempre presentata, con le parole di Brandimarte, come un errore che “nome ha Riso e veramente è un pianto”.²² L’amicizia per Orlando rende la preoccupazione di Brandimarte senz’altro eccessiva ed esagerata è la sua interpretazione antifrastica del toponimo,²³ tanto più che il poeta si mostra ben disposto verso la momentanea perdita di sé dei personaggi.²⁴ E tuttavia l’indulgenza non può neppure trasformarsi in approvazione: Boiardo comprende quel che Tasso censurerà (il ripristino dell’effetto mortale della fonte escluderà infatti ogni transitorio cedimento), ma la valutazione del luogo rimane in entrambi i casi negativa; non si capirebbe altrimenti perché la caduta nell’acqua è condizione da cui ci si deve liberare o che si deve del tutto evitare.

È perciò plausibile che la sequenza dell’*Inamoramento* abbia costituito per Tasso una “mediazione”²⁵ per il reimpiego dello spunto ricavabile da Mela e Petrarca. La presenza delle incantatrici, il contesto silvestre, il palazzo nei pressi del fiume (che in un caso è all’interno della fonte, nell’altro a fianco) sono elementi comuni ai due episodi: troppo generici per vedere un rapporto esclusivo, ma anche abbastanza numerosi per aggiungere il nome di Boiardo alla coppia Mela-Petrarca.

²¹ Cfr. G. Ferroni, *Morti dal ridere e carnevali letterari*, cit., p. 402.

²² Cfr. M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., t. II, p. 1735 (III, vi, 55, 7).

²³ Sul nome della Riviera del Riso si veda ora la proposta avanzata da Antonia Tissoni Benvenuti, secondo la quale si tratta di un “riso compassionevole e ironico per le eccessive passioni umane”. Cito da un articolo inedito che si intitola provvisoriamente *Boiardo e il “Roman de la Rose”* e ringrazio l’autrice per avermi messo a disposizione il contributo.

²⁴ Si veda M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, cit., t. II, p. 1749 (III, vii, 29, 5-8).

²⁵ Cfr. P. Borsa, *Il sonetto di Cino da Pistoia “Avegna che crudel lancia ’ntraversi” e il topos del “morir ridendo”*, cit., p. 406.

Ma allora perché Tasso non cita Boiardo scrivendo a Scipione Gonzaga? I punti in questione nella lettera non sembrano richiedere la dissimulazione che in altri casi l'autore adotta per difendere il poema.²⁶ È vero però che l'autorità di Petrarca doveva sembrargli ben più legittimante di quella di Boiardo, poco nominato negli scritti teorici tassiani e di solito in maniera critica. Agli occhi di Tasso, i principali difetti dell'*Inamoramento* erano la narrazione piacevole ma "finta" (alla quale era da preferire un "argomento [...] tolto dalle istorie"), la mancanza di "integrità" ("che non fu difetto d'arte, ma colpa di morte")²⁷ e l'uso di un registro comico non adatto al poema eroico.²⁸

Anche se sui rapporti tra Boiardo e Tasso pochissimo è stato scritto,²⁹ oggi sappiamo che il rapporto di Tasso coi romanzi fu in realtà profondo: il poema eroico tassiano non prevedeva tanto una struttura epica su cui potessero innestarsi spunti romanzeschi, ma una rifunzionalizzazione di elementi di origine romanzesca (e talora lirica)³⁰ ai fini dell'epica.³¹ Per

²⁶ Si veda W. Stephens, *Metaphor, Sacrament, and the Problem of Allegory in "Gerusalemme liberata"*, in "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", IV, 1991, pp. 217-247.

²⁷ Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 6 e p. 19.

²⁸ Si veda *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Guasti*, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. II, p. 456 (lettera a Maurizio Cataneo del novembre 1585).

²⁹ Si veda G. Petrocchi, *Boiardo e Tasso*, in "Studi Tassiani", XIX, 1969, pp. 5-16.

³⁰ Si veda H. Grosser, *Tasso, la teoria e l'esprit de symétrie' nella "Gerusalemme liberata"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXV, 1998, pp. 3-52 e A. Ramachandran, *Tasso's Petrarch: The Lyric Means to Epic Ends*, in "Modern Language Notes", CXXII, 1, 2007, pp. 186-208.

³¹ Si veda G. Baldassarri, "*Inferno*" e "*Cielo*". *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Gerusalemme liberata"*, Roma, Bulzoni, 1977; D. Quint, *La barca dell'avventura nell'epica rinascimentale*, in "Intersezioni", V, 3, 1985, pp. 467-488; M. Residori, *Il Mago di Ascalona e gli spazi del romanzo nella "Liberata"*, in "Italianistica", XXIV, 2-3, 1995, 453-471; C. Carminati, *Un'insospettata tessera ariostesca nella "Gerusalemme liberata"*, in "Schede umanistiche", XXIII, 2009, pp. 151-159; E. Russo, *Tasso e i "romanzi"*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia*

quanto riguarda la fonte del riso questo non sembra avvenire se ci si limita ai canti quattordicesimo e quindicesimo, quelli della ripresa letterale del passo boiardesco. Le cose cambiano, tuttavia, se si considera che la rifunzionalizzazione comporta una scomposizione degli elementi di partenza e una loro rimessa in gioco a fini diversi da quelli originari, rendendo meno riconoscibile il rapporto fra i testi: possiamo allora dire che l'episodio della Riviera del Riso entra nel testo della *Liberata* su un piano più profondo rispetto alla sequenza conclusiva del canto quindicesimo. Prima di arrivare a Tasso, però, bisogna tornare a Boiardo e individuare la differenza della Riviera del Riso rispetto alle altre acque favolose dell'*Inamoramento* e rispetto alla tradizione: che cosa, cioè, Tasso non avrebbe potuto trovare altrove.

3. *La Riviera del Riso nell' "Inamoramento de Orlando"*

Fonti, fontane, laghi, riviere: nell'*Inamoramento de Orlando* abbondano le acque dagli effetti favolosi, che spesso servono per presentare alcuni dei principi fondamentali del poema; dal carattere naturale dell'amore alla non-naturale insensibilità al sentimento, fino alla necessità della misura. Analogie e differenze tra questi luoghi risaltano a seconda della prospettiva da cui li si osserva, ma la Riviera del Riso sembra avere una caratteristica che la distingue da tutte le altre acque: se i suoi effetti sono uguali per tutti coloro che vi si lasciano irretire, la ragione per cui ciò accade varia invece per ciascuno.

Come si sa, una generica volontà di dissetarsi è sufficiente per bere alle fontane dell'amore e del disamore e quindi per subirne, ignari, le

conseguenze.³² Ciò vuol dire che le intenzioni non contano quando si tratta di queste due fontane, che dicono molto sulla concezione dell'amore sottesa al poema³³ ma non chiamano direttamente in causa la responsabilità dei personaggi. Diverso è il caso della fontana di Narciso, dove la responsabilità del soggetto è ripetutamente evocata: “oltra misura” è l'amore della “Regina d'Oriente” per “il bel Narciso”, già di per sé “disdignoso [...] come [...] belo”, “crudiel” e “superbo”; caduta in “erore” è l'innamoramento di Narciso per sé stesso, che “brama quel, ch'avendo, aver non puote”; cosciente “vanitate” è l'amore di Silvanella, per quanto tale consapevolezza non la salvi da un sentimento distruttivo (“Amar non vòl, e pur convien amare”).³⁴ Della volontà del soggetto stavolta si parla, insomma, ma comunque l'incantesimo lanciato da Silvanella per vendicarsi della propria sorte funziona per tutti allo stesso modo:

“ [...] ciascun qual passasse in quella via,
se sopra a l'acqua ponto rimirava,
scorgea là dentro faze de dongielle,
dolce negli ati e gratiose e belle.

Queste han negli ochi lor cotanta gratia
che chi le vede mai non può partire,
ma in fin convien ch'amando si disfaccia
et in quel prato è forza di morire.”³⁵

È questa una semplificazione rispetto al *Roman de la Rose*, modello dichiarato dell'episodio, dove l'occhio dell'innamorato non vede una scena qualunque ma l'oggetto preciso del proprio desiderio. Questo accade per la

³² Si veda G. Ponte, *Le fontane d'Ardenna nell'“Orlando innamorato”*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXXIX, 1952, pp. 382-392.

³³ Il torto sta dalla parte di chi non ama, proprio perché tiene un comportamento che va contro una forza naturale e sicuramente positiva, perlomeno se mantenuta entro certi limiti.

³⁴ Cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, cit., t. II, pp. 1246-1250 (II, xvii, 50, 5; 51, 1-3; 52, 2; 53, 7; 54, 4; 57, 5 e 8).

³⁵ Ivi, t. II, p. 1251 (II, xvii, 59, 5-8 e 60, 1-4).

capacità delle “deus pierres de cristal”³⁶ che si trovano sul fondo della fontana non tanto di riflettere ma più esattamente di produrre il mondo desiderato da chi guarda.³⁷ Guillaume de Lorris indica la fonte come “mirëors perilleus”,³⁸ ma è Jean de Meun a darne un’esplicita interpretazione negativa, opponendo a questa fontana che “les vis de mort enyvre” quella salvifica che “fait les morz revivre”.³⁹ Tra i numerosi elementi per cui le fontane si contrappongono, c’è quello della necessità di un intervento esterno perché la visione si attivi. Jean de Meun contesta infatti la limpidezza della fontana di cui aveva parlato Guillaume de Lorris, dicendo che i cristalli sul fondo non possono in realtà riflettere ciò che si vede intorno ma devono ricevere la luminosità dall’esterno:

“Se li rai du solau s’i fierent
si qu’il les puissent enconter,
il n’ont pooir de rienz moustrer.”⁴⁰

Tutto il contrario avviene nell’altra fontana, dove un “escharboucle flamboians” risplende così potente che il sole, al confronto, sarebbe “oscurs et troubles”.⁴¹ La prima fontana dà quindi un’apparenza di verità, ma la seconda lascia un possesso duraturo, donando a coloro che vi si specchiano la verità autentica sul mondo e su se stessi:

“Si ra si merveillous pooir
que cil qui la vodrent voir,

³⁶ Cfr. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Chronologie, préface et établissement du texte par D. Poirion, Paris, Garnier – Flammarion, 1974, p. 80 (1538).

³⁷ Si veda E. Köhler, *Narcisse, la Fontaine d’Amour et Guillaume de Lorris*, in “Journal des Savantes”, II, 2, 1963, p. 99.

³⁸ Cfr. Cfr. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, cit., p. 80 (1571).

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 545 (20625-20626).

⁴⁰ *Ivi*, pp. 540-541 (20458-20460).

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 543 (20552 e 20555).

si tost cum cele part se virent,
 et lor face en l'iaue remirent,
 touz jors, de quelque part qu'il soient,
 toutes les choses du parc voient,
 et les congnoissent proprement,
 et eus meïmes ensement;
 et puis que la se sont veü
 jamés ne seront deceü
 de nulle chose qui puisse estre,
 tant y deviennent sage et mestre."⁴²

Se si combinano le caratteristiche della fonte di Guillaume de Lorris con la rilettura di Jean de Meun, si ottiene dunque uno spostamento dell'enfasi dalle proprietà delle acque all'intenzione e dunque alla responsabilità del soggetto, autore della propria illusione e non solo vittima della propria imprudenza.

Il motivo ricompare nel poema di Boiardo in due momenti piuttosto diversi tra loro. Nell'ultimo canto del secondo libro Orlando entra per ristorarsi in un boschetto e si getta in un'impresata "acqua di fontana", al cui interno "de cristalo era una stanza / piena di dame, e chi sona e chi danza".⁴³ La scena è invitante e qui la colpa che si potrebbe rimproverare al paladino è solo quella di non aver saputo resistere alla tentazione. Non è così alla ripresa della sequenza nel settimo canto del terzo libro, dove ben diverso è il modo in cui Rugiero e Gradasso finiscono prigionieri con Orlando in attesa che Brandimarte riesca a liberare tutti. L'aspetto della Riviera del Riso è molto cambiato proprio a causa della presenza di Orlando: le Naiadi, che "solo a guardarlo avean ogni lor cura", hanno posto intorno al fiume "un bosco grande" a sua volta circondata da una "muraglia bella".⁴⁴ Una donzella sorveglia la porta d'ingresso e tiene scritta su un

⁴² *Ibidem* (20567-20578).

⁴³ Cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, cit., t. II, pp. 1584-1585 (II, xxxi, 44, 2 e 45, 7-8).

⁴⁴ Cfr. *ivi*, t. II, pp. 1741-1742 (III, vii, 9, 8; 10, 2; 12,3).

cartiglio la massima che spiega in anticipo – ai lettori, ma non ai cavalieri – la morale del luogo:

“Disio di chiara fama, isdegno e amore
trovano aperta a sua voglia la via’.
Questi dui versi avea scriti di fuore,
poi dentro in cotal modo se legia:
‘Amore, isdegno e il disiar honore
Quando hano preso l’animo in balia
lo sospingono avanti a tal fracasso
che poi non trova a ritornar el passo’.”⁴⁵

La prima parte dell’iscrizione, quella visibile all’esterno, riconosce la necessità delle tre motivazioni, la seconda le elenca in ordine inverso e ne rovescia il valore: sono proprio quelle stesse motivazioni che, impadronitesi dell’animo, portano alla rovina. Siamo così pronti a veder capitolare i cavalieri a causa della stessa motivazione che li renderebbe capaci di compiere l’impresa. La Riviera del Riso – ora esplicitamente, mentre per Orlando possiamo soltanto applicare a posteriori questa idea – risponde alle intenzioni dei personaggi facendo apparire davanti agli occhi di ciascuno non una visione meravigliosa che distoglie da un determinato fine (come avveniva per la fontana di Narciso), ma la versione estrema del proprio desiderio individuale.

Costretti a tagliare le piante per farsi strada in un bosco troppo folto, Rugiero e Gradasso vedono spuntare dagli alberi recisi oggetti che corrispondono alle loro rispettive passioni. Una donzella in cerca di aiuto è ciò a cui Rugiero, “gioveneto pien de cortesia” (*Inamoramento de Orlando*, III, vii, 21), non può resistere, desideroso com’è di dimostrare il proprio valore (egli non ha alcun interesse specifico per Orlando, ma gli importa comunque di prender parte a una “stupenda empresa”).⁴⁶ Allo stesso modo,

⁴⁵ Ivi, t. II, p. 1743 (III, vii, 13).

⁴⁶ Cfr. ivi, t. II, p. 1746 (III, vii, 21, 1) e p. 1738 (III, vii, 3, 8),

Gradasso non può trattenersi dal cavalcare il “gran destriero”⁴⁷ che esce dai tronchi, proprio lui che è venuto dall’Oriente al solo scopo di ottenere la spada di Orlando e il cavallo di Rinaldo (la richiesta di aiuto per lui significa la possibilità di ottenere finalmente Durindana). Come si vede, la responsabilità del soggetto è massima, perché non ci sarebbe inganno se non ci fosse desiderio: la Riviera del Riso in questa seconda fase dell’episodio non fa vedere nulla che il soggetto non voglia vedere.

Più ancora della ricchezza descrittiva, è questa l’innovazione che Boiardo introduce nella sua versione di ciò che continua a indicare come “fiume del Riso” ma che è ormai cosa ben diversa dallo spunto originario di Mela e Petrarca, quello che aveva lasciato traccia negli *Amorum libri*. Le fonti possibili dell’episodio sono come al solito molte, dalle influenze classiche⁴⁸ all’ispirazione pastorale,⁴⁹ fino a possibili contatti con Dante e (come abbiamo visto) più puntuali richiami al *Roman de la Rose*.⁵⁰ Il desiderio determina ciò che il soggetto vuole vedere,⁵¹ ma anche un desiderio legittimo – come quelli indicati nel cartiglio della donzella – deve mantenersi entro un certo limite per rimanere tale. È un insegnamento che chiama in causa, come dicevamo, la responsabilità del soggetto ed è forse questo il motivo per cui all’episodio del fiume del Riso, pur con i dubbi lasciati aperti da un’opera non finita, seguono segnali di recupero da parte di Orlando del suo consueto statuto eroico, del resto già preannunciato in

⁴⁷ Cfr. *ivi*, t. II, p. 1747 (III, vii, 24, 6).

⁴⁸ Si veda C. Zampese, ‘*Or si fa rossa or pallida la luna*’. *La cultura classica nell’“Orlando innamorato”*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1994, pp. 119-125.

⁴⁹ Si veda R. Donnarumma, *Storia dell’“Orlando innamorato”*. *Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996, pp. 271-272 e p. 323.

⁵⁰ Si veda J. A. Cavallo, *Boiardo’s “Orlando Innamorato”: An Ethics of Desire*, Rutherford – Madison – Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press / London and Toronto, Associated University Presses, 1993, pp. 121-129.

⁵¹ Si veda P. Nicou, *La répétition de syntagmes formulaires dans le “Roland Amoureux”*, in *La répétition à l’épreuve de la traduction*, sous la direction de J. Lindenberg et J. C. Vegliante, Paris, Éditions Chemins de tr@verse, 2011, p. 49.

altre fasi del poema.⁵² È sicuramente questo l'aspetto che più doveva interessare a un lettore come Tasso.

4. *Dalla Riviera del Riso alla selva di Saron*

Se si guarda esclusivamente al passaggio di Carlo e Ubaldo nei pressi della fonte del riso sul finire del canto quindicesimo della *Gerusalemme Liberata*, il discorso di Boiardo sulla responsabilità del soggetto non sembra conservato. La tentazione delle sirene è forte e faticosa è la resistenza dei due crociati; ma non si tratta di una tentazione rivolta a una debolezza specifica:

“Ma tutta insieme poi tra verdi sponde
in profondo canal l'acqua s'aduna,
e sotto l'ombra di perpetue fronde
mormorando se 'n va gelida e bruna,
trasparente sì che non asconde
de l'imo letto suo vaghezza alcuna; e
sovra le sue rive alta s'estolle l'erbetta,
e vi fa seggio fresco e molle.

‘Ecco il fonte del riso, ed ecco il rio
che mortali perigli in sé contiene;
or qui tener a fren nostro desio,
ed esser cauti molto a noi conviene;
chiudiam l'orecchie al dolce canto e rio
di queste del piacer false sirene,
così n'andrem fin dove il fiume vago
si spande in maggior letto e forma un lago’.”⁵³

⁵² Si veda J. A. Cavallo, *Boiardo's "Orlando Innamorato": An Ethics of Desire*, cit., p. 128. Assai meno propensi a imparare la lezione sono Gradasso e Rugiero: il primo rivendica subito il possesso della spada di Orlando; il secondo è l'unico dei tre pronto ad accogliere l'invito a una nuova avventura da parte di un nano incontrato sulla via.

⁵³ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 948-950 (XV, 56-57).

Manca la controprova di altri personaggi che si imbattano nella fonte, ma già il fatto che essa corrisponda esattamente alla descrizione preventiva del Mago di Ascalona dimostra che le tentazioni del luogo sono le stesse per tutti, indipendenti dai particolari desideri di Carlo e Ubaldo:

“Un fonte sorge in lei che vaghe e monde
 Ha l’acque sì che i riguardanti asseta;
 ma dentro a i freddi suoi cristalli asconde
 di tòsco estran malvagità secreta,
 ch’un picciol sorso di sue lucide onde
 inebria l’alma tosto e la fa lieta,
 indi a rider uom move, tanto il riso
 s’avanza alfin ch’ei ne rimane ucciso.

Lunge la bocca disdegnosa e schiva
 torcete voi da l’acque empie omicide,
 né le vivande poste in verde riva
 v’allettin poi, né le donzelle infide
 che voce avran piacevole e lasciva
 e dolce aspetto che lusinga e ride;
 ma voi, gli sguardi e le parole accorte
 sprezzando, entrate pur ne l’alte porte’.”⁵⁴

Tasso aveva mostrato un certo entusiasmo per le possibilità di lettura allegorica della nuova sequenza, una possibilità poi sfruttata nell’*Allegoria del poema* dove si dice che “i fiori, i fonti, i ruscelli, gl’instrumenti musicali, le ninfe; sono i fallaci sillogismi che ci mettono innanzi gli agi e i dilette del senso sotto apparenza di bene”.⁵⁵ Anche per questa lettura, però, la Riviera del Riso dell’*Inamoramento* non sembra giocare un ruolo decisivo, tanto più che lo stesso Tasso si mantiene su un piano piuttosto generico,

⁵⁴ Ivi, pp. 907-908 (XIV, 74-75).

⁵⁵ Cfr. Id., *Allegoria del poema*, in Id., “*Gerusalemme liberata*”. *Poema eroico*, a cura di A. Solerti e operatori, Firenze, Sansoni, 1895-1896, vol. II, p. 27. Si veda L. Bocca, *Le “Lettere poetiche” e la revisione della “Gerusalemme liberata”*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2014, pp. 249-303 e C. Confalonieri, *Platone tra maschera e smascheramento. Una rilettura dell’“Allegoria del poema” di Tasso*, in “Campi immaginabili”, XLVIII-XLIX / L-LI, 2013-2014, pp. 132-156.

accontentandosi di fornire qualche principio dell'allegoria di modo che "ciascuno per se stesso potrà investigarla".⁵⁶

Eppure, in un poema come la *Liberata*, dove fin dalla prima ottava si istituisce un'opposizione tra "capitano" e "compagni erranti",⁵⁷ e quindi tra "guerra collettiva" e "avventura individuale", "finalità generali" e "desiderio egoistico",⁵⁸ un episodio che metteva in questione il desiderio privato mostrandone la capacità di creare illusioni e di limitare le possibilità di azione del soggetto non poteva passare inosservato.

È questo uno dei motivi della selva di Saron sulla quale, dopo l'incantesimo lanciato da Ismeno all'inizio del canto tredicesimo, vige la "legge della tentazione, che opera psicologicamente prendendo d'assalto dal lato più indifeso l'animo di coloro che si accostano a quel magico spazio".⁵⁹ La critica ha individuato numerose fonti classiche e romanze per l'episodio,⁶⁰ senza dimenticare le visioni che si adattano alla psicologia dei visitatori nel palazzo di Atlante del *Furioso*.⁶¹ Come si è visto, proprio questo particolare si può ricondurre anche alla Riviera del Riso

⁵⁶ Cfr. Id., *Allegoria del poema*, cit., p. 27.

⁵⁷ Cfr. Id., *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 53-54 (I, 1 e 8). Si veda S. Zatti, *Il primo canto della "Liberata"*, in "Studi Tassiani", XL-XLI, 1992-1993, pp. 187-206.

⁵⁸ Cfr. A. Soldani, *Canto XVII*, in *Lettura della "Gerusalemme liberata"*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 416. Si veda Id., *Forme della narrazione nel Tasso epico*, in "Italianistica", XXXV, 3, 2006, pp. 23-44.

⁵⁹ Cfr. G. Getto, *Nel mondo della "Gerusalemme"*, nuova edizione riveduta, Roma, Bonacci, 1977, p. 253.

⁶⁰ Si veda E. Paratore, *De Lucano et Torquato Tasso*, in Id., *Dal Petrarca all'Alfieri. Saggi di letteratura comparata*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 291-312 e M. Guglielminetti, *Lettura del canto XIII della "Gerusalemme liberata"*, in "Studi Tassiani", XL-XLI, 1992-1993, pp. 233-248.

⁶¹ Si veda L. Bocca, *Le "Lettere poetiche" e la revisione romana della "Gerusalemme liberata"*, cit., p. 261.

dell'*Inamoramento*,⁶² ma i contatti fra l'episodio di Boiardo e quello di Tasso sono ben più numerosi.

Che il brano della fonte del riso dell'*Inamoramento* verta su temi frequentati da Tasso lo dimostra già il breve elenco di passioni che si legge sul cartiglio della donzella a guardia della Riviera. "Isdegno e amore" sono i termini esatti che Tasso impiega nell'*Allegoria del poema* per indicare gli "intrinseci impedimenti" che ostacolano il successo dei crociati: "l'amor che fa vaneggiar Tancredi e gli altri cavalieri, e gli allontana da Goffredo, e lo sdegno che desvia Rinaldo da l'impresa", scrive Tasso in un brano che ricalca la tripartizione dell'anima proposta da Platone, "significano il contrasto che con la ragionevole fanno la concupiscibile e l'irascibile virtù, e la rebellion loro".⁶³

Si ricorderà inoltre che, fin dalla richiesta di aiuto di Brandimarte, la spedizione alla Riviera del Riso si presenta come una missione di liberazione in cui cavalieri scelgono di impegnarsi consapevolmente con un obiettivo fissato in anticipo. Questo è uno degli elementi che distinguono la Riviera del Riso dalla sequenza del palazzo di Atlante, dove il liberatore Astolfo arriva come tutti gli altri prigionieri, attirato nel castello da un ladro che gli ha rubato Rabicano. In Boiardo liberare Orlando, per il gruppo di cavalieri riunito da Brandimarte, non è davvero una missione collettiva, visto che ciascuno l'affronta con una diversa motivazione; in Tasso, invece, la spedizione alla selva è una missione collettiva quanto al fine (prendere il legname per costruire le macchine da guerra) ma tentata ogni volta singolarmente. I fini individuali, nell'*Inamoramento*, sono insieme condizione della partecipazione all'impresa e ostacolo al suo compimento.

⁶² Si veda J. A. Cavallo, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2004, pp. 195-196.

⁶³ Cfr. T. Tasso, *Allegoria del poema*, cit., p. 27.

Nella *Liberata* la dimensione individuale non è più ciò che motiva la partecipazione all'impresa, ma soltanto ciò che può ostacolarla (accade così a Tancredi, incapace di vincere l'immagine di Clorinda) o che occorre superare per compierla (è il caso di Rinaldo, che non si ferma davanti alla falsa Armida).

Questa rifunzionalizzazione non investe solo il rapporto fra individuale e collettivo (poli fondamentali della differenza tra romanzo ed epica), ma anche altri due aspetti che distinguono le due diversi componenti di genere che il poema di Tasso riunisce: la relazione tra caso e destino e il ruolo di una figura tipicamente romanzesca come l'aiutante.

In Boiardo l'impresa di liberare Orlando, così dice Brandimarte, richiede un numero dispari di protagonisti e la scelta viene ottenuta gettando "la ventura a sorte",⁶⁴ col risultato di escludere Mandricardo dal gruppo dei liberatori. Se il caso ha qui una funzione determinante,⁶⁵ esso non ha alcun ruolo nella sequenza della selva di Saron e la cosa è essenziale perché caso e destino sono due poli che nella *Liberata* corrispondono all'avventura romanzesca e alla missione epica. Si pensi ai due momenti, piuttosto vicini nel testo, in cui si deve scegliere chi tra i cavalieri dovrà accompagnare Armida e chi invece dovrà sostituire Tancredi nel duello rimasto interrotto contro Argante. Per due volte si procede a un'estrazione a sorte, ma nella prima scena Goffredo, che non ha voluto scegliere di persona, commenta così: "Scrivansi i vostri nomi ed in un vaso / pongansi," disse 'e sia giudice il caso'.⁶⁶ Tutto il contrario avviene quando si deve decidere chi prenderà il posto lasciato vuoto da Tancredi nel duello con Argante, in un'azione che riguarda cioè le sorti

⁶⁴ Cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, cit., t. II, p. 1739 (III, vii, 5, 2).

⁶⁵ Si veda D. Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le "Roland Amoureux de Boiardo*, cit., p. 327.

⁶⁶ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 341 (V, 72, 7-8).

dell'intero esercito. Goffredo ordina una nuova estrazione respingendo la richiesta di combattere del troppo anziano Raimondo di Tolosa, ma subito si corregge e presenta la procedura in modo diverso:

“Ma cedi or, prego, e te medesimo serba
a maggior opre e di virtù senile.
Pongansi poi tutti i nomi in un vaso,
come è l'usanza, e sia giudice il caso;

anzi giudice Dio, de le cui voglie
ministra e serva è la fortuna e 'l fato.”⁶⁷

Non c'è caso propriamente detto, insomma, perché a scegliere sarà direttamente Dio e infatti dal vaso uscirà il nome di Raimondo. Più che notare i precedenti del tema dell'estrazione a sorte (Omero, Virgilio, Ariosto), è qui importante sottolineare il fatto che Tasso riscrive sé stesso, mettendo in rilievo il ruolo della volontà divina proprio in voluto contrasto con l'azione della fortuna. Il richiamo di Pietro l'Eremita al carattere 'fatale' di Rinaldo, nell'episodio della selva di Saron, diventa allora ancor più significativo se lo si confronta col ruolo del caso nell'episodio della Riviera del Riso: la possibilità che il caso eserciti un'influenza sull'azione è infatti intenzionalmente contrastata nel poema tassiano, dove a ciascuno tocca la parte assegnata da Dio.⁶⁸ Interprete di questo ordine celeste in terra è appunto Pietro l'Eremita,⁶⁹ figura essenziale per la rifunzionalizzazione del romanzo ai fini dell'epica:

“Lascia il pensier audace: altri conviene
che de le piante sue la selva spoglie.

⁶⁷ Ivi, p. 473 (VII, 69, 5-8 e 70, 1-2).

⁶⁸ Come risulta nell'episodio in cui Ugone, apparso in sogno a Goffredo, distingue il ruolo del capitano da quello dell'eroe Rinaldo, l'uno e l'altro titolari di compiti indispensabili ma tra loro non intercambiabili. Si veda ivi, p. 870 (XIV 13).

⁶⁹ Si veda M. Residori, *Il Mago di Ascalona e gli spazi del romanzo nella "Liberata"*, cit., p. 465.

Già già la fatal nave a l'orme arene
la prora accosta e l'auree vele accoglie;
già, rotte l'indegnissime catene,
l'aspettato guerrier dal lido scioglie;
non è lontana omai l'ora prescritta
che sia presa Sion, l'oste sconfitta.”⁷⁰

La ripresa della fonte del riso da parte di Tasso non esclude dunque la mediazione dell'*Inamoramento de Orlando*, ma ritorna a una versione in cui gli allettamenti del luogo non riecheggiano lo specifico carattere dei personaggi. La descrizione sembra in ogni caso più vicina a Boiardo che alla breve notizia di Mela o alla rielaborazione petrarchesca; e anche l'avventura di Carlo e Ubaldo ha qualche punto in comune con la missione alla Riviera del Riso di Brandimarte, Rugiero e Gradasso. Manca tuttavia l'elemento delle visioni individuali, che sono peraltro recuperate e formano anzi un dettaglio importante nell'episodio della selva di Saron. In quest'ultima sequenza tutte le fasi della vicenda romanzesca di Boiardo vengono rifunzionalizzate ai fini dell'epica e in quest'ottica proprio le visioni individuali costituiscono l'elemento più importante, perché a essere rideterminato è proprio il conflitto tra ciò che è individuale e ciò che è collettivo: il conflitto si sposta dall'interno (il desiderio del soggetto, a cui si deve dare un limite) all'esterno (il desiderio inconfessato e trasformato in paura si scontra con il dovere nei confronti della collettività). Ciò che Boiardo aveva riunito, contaminando precedenti diversi, torna a dividersi nel poema di Tasso ed è questo il motivo per cui il rapporto tra la Riviera del Riso e la selva di Saron è a stento riconoscibile. La citazione c'è, ma è separata dalla sequenza che rimette in gioco i significati più profondi

⁷⁰ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 839-840 (XIII, 51).

dell'episodio: è così che diventa segreta, ma non per questo impercorribile, la strada che collega la Riviera alla selva.⁷¹

⁷¹ Si veda E. Raimondi, *Il dramma nel racconto. Topologia di un poema*, in Id., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, p. 202.



MILENA CONTINI

**VIRGILIO ANTIROMANTICO.
CITAZIONI CLASSICHE NELLE LETTERE DI
CARLO BOTTA**

Nelle lettere inedite di Carlo Botta¹ a Stanislao Marchisio² e a Giuseppe Grassi³ si ritrovano alcune interessanti citazioni tratte dall'*Eneide* e dalle *Georgiche*. L'autore aveva da sempre mostrato una profonda venerazione per Virgilio, come testimonia il figlio Scipione, che lo descrive

¹ L'edizione dell'epistolario completo di Carlo Botta (composto di oltre 1550 lettere), in corso d'opera, è diretta da Luca Badini Confalonieri. Si veda C. Frati, *Ancora per l'epistolario di Carlo Botta*, Torino, Bocca, 1916; C. Salsotto, *Bibliografia dell'epistolario*, in Id., *Le opere di Carlo Botta e la loro varia fortuna: saggio di bibliografia critica con lettere inedite*, Roma, Bocca, 1922, pp. 37-61; A. Bersano, *Il fondo Rigoletti dell'epistolario di Carlo Botta*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1958; C. San Mauro, *L'epistolario di Carlo Botta*, Roma, Pioda, 2000.

² Stanislao Marchisio (Torino, 17 settembre 1773 – 23 aprile 1859), prolifico autore teatrale, fu il più caro amico di Botta nell'ultimo periodo della sua vita. Presso la biblioteca Reale di Torino (manoscritto Varia 265) sono conservate 168 lettere autografe di Botta a Marchisio che vanno dal 18 giugno 1821 all'11 giugno 1837.

³ Giuseppe Grassi (Torino, 30 novembre 1779 – 28 gennaio 1831), erudito e studioso di lingua (noto per l'edizione del *Dizionario militare italiano*, Torino, Pomba, 1817), fu intimo amico di Botta. Presso la biblioteca Reale di Torino (manoscritto Varia 264) sono conservate 54 lettere autografe di Botta a Grassi che vanno dal 3 aprile 1805 al 17 dicembre 1830.

mentre legge il poeta placidamente “sdraiato sul suo [...] seggiolone” e ricorda con commozione che il padre gli insegnava i nomi delle piante partendo dal testo delle *Bucoliche*.⁴ Egli aveva inoltre composto *Il Camillo o Vejo conquistata*,⁵ poema di dodici libri in endecasillabi sciolti che per molti aspetti richiama l'*Eneide*. Nell'intero epistolario sono copiosi i riferimenti al classico latino,⁶ ma qui esamineremo soprattutto le citazioni presenti nelle lettere scritte ai due amici più cari dal 1829 al 1833.

Botta in quel periodo si dedicava a tempo pieno all'attività di letterato, avendo ormai abbandonato da molti anni la professione di medico e gli impegni politico-istituzionali. Pur essendo intensamente occupato prima dalla stesura e poi dalla stampa della sua opera *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*,⁷ trovava l'occasione di scrivere lunghe lettere agli amici torinesi, dense di riferimenti dotti e di riflessioni appassionate sulla vita e sull'arte, contraddistinte da un linguaggio raffinato nonché orientato al purismo. Egli prestò particolare attenzione alla perfezione formale perché era convinto che le proprie lettere sarebbero state pubblicate postume: pur essendosi sempre opposto all'edizione in vita, aveva infatti accordato a Marchisio e ad altri

⁴ Cfr. S. Botta, *Vita privata di Carlo Botta: ragguagli domestici ed aneddotici*, Firenze, Barbera, 1877, p. 35 e p. 67.

⁵ Si veda C. Botta, *Il Camillo, o Vejo conquistata*, Paris, Rey et Gravier, 1815 (2^a ed. Torino, Pomba, 1833).

⁶ Ci limitiamo a qualche esempio: la lettera a Marchisio del 20 giugno 1827 cita le *Bucoliche* (VII, 25); la lettera a Grassi del 29 ottobre 1830 paragona l'autore a Entello, che nel quinto libro dell'*Eneide* sfida il troiano Darete; la lettera a Carlo Emanuele Muzzarelli del 15 luglio 1830 cita l'*Eneide* (I, 283); la lettera a Antonio Papadopoli del 7 maggio 1831 fa riferimento a un verso attribuito a Virgilio dallo pseudo-Donato (17, 70). Si veda rispettivamente i citati manoscritti Varia 264, 68 e Varia 265, 55; *Lettere di Carlo Botta*, Torino, Magnaghi, 1841, p. 96; *Lettere d'illustri italiani ad Antonio Papadopoli*, scelte e annotate da G. Gozzi, Venezia, Tipografia Antonelli, 1886, p. 66.

⁷ Botta si dedicò alla composizione dell'opera dall'aprile del 1826 all'ottobre del 1830; nel 1831 lavorò alla revisione e alla copiatura e nel 1832 pose mano alla stampa presso Baudry a Parigi.

corrispondenti il beneplacito per la stampa delle proprie missive *post mortem*.⁸

In queste lettere ricche di rimandi letterari si ritrovano citazioni di diversi autori latini (Cicerone, Orazio, Ovidio, Terenzio, Plauto, Giovenale, Persio); nessuno però ha il peso di Virgilio, che rappresenta per l'autore l'indiscusso modello e il maestro di tutti i poeti, Dante *in primis*.⁹ Botta loda la capacità virgiliana di rendere con poche parole stati d'animo complessi ed esprimere efficacemente l'azione in divenire. Egli palesa questa ammirazione ricorrendo all'*Eneide* nei brani più sentiti delle proprie lettere, come quando vuole esprimere la gioia per il ritorno del figlio Paolo Emilio,¹⁰ che nell'aprile del 1826 aveva intrapreso la circumnavigazione del globo per scopi scientifici: "Con tenerezza vi dico che il mio Paolo Emilio, *terris iactatus et alto*, è arrivato felicemente e in ottima salute domenica scorsa au Havre".¹¹ Con questo riferimento Botta vuole paragonare il travagliato viaggio di Enea a quello del figlio, che superò con grande coraggio e caparbietà le insidie incontrate nelle terre "strane"¹² che aveva visitato. E ancora, parlando di Paolo Emilio che si trova in Medio Oriente, egli cita *Eneide*, I, 289:

⁸ Si veda C. Salsotto, *Per l'epistolario di Carlo Botta*, Torino, Clausen, 1901, p. 21 (lettera a Stanislao Marchisio del 28 gennaio 1831).

⁹ Si veda C. Botta, Lettera a Stanislao Marchisio dell'11 gennaio 1830, manoscritto Varia, 264, 95.

¹⁰ Paolo Emilio Botta (Torino, 6 dicembre 1802 – Achères, 29 marzo 1870), medico, naturalista e archeologo, dopo questo viaggio (1826-1829) partì nel 1830 per l'Egitto, dove divenne medico di Mohammed Alì Pascià. Nel 1842 fu nominato console a Mosul. A Khorsabad ritrovò importantissimi reperti assiri. Continuò poi la carriera diplomatica a Gerusalemme (1848-1855) e a Tripoli (dal 1855).

¹¹ Cfr. C. Botta, Lettera a Stanislao Marchisio del 24 luglio 1829, manoscritto Varia 264, 91. La citazione è da *Eneide*, I, 3.

¹² Botta per fare riferimento alle terre straniere visitate dal figlio usa sempre l'aggettivo "strano" nella sua accezione antica e poetica. Cfr. Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 16 marzo 1830, manoscritto Varia 264, 96: "Il mio Paolo Emilio è a Tolone, pronto a imbarcarsi per l'Egitto. Dio lo preservi in quei paesi strani!".

“Disegnava di andarsene a stare alcun mese fra i Drusi del monte Libano, per ivi acquistar la pratica del buon parlare arabo; perciocché pare, che per la lingua araba, i Drusi sono i Toscani dell’Africa. Poi visiterà la Palestina, poi l’Arabia felice, donde, se Dio lo salva, tornerà a rivedersi, *spoliis orientis onustus*.”¹³

Il poema virgiliano è citato anche in altri brani ricchi di *pathos*, come quando lo scrittore dichiara commosso di sentirsi morto da tempo quando ripensa con nostalgia alla propria giovinezza e ai colli torinesi, che spera di rivedere prima di scomparire:

“Benedetti i colli di Torino; là passai la più geniale mia vita, e d’allora in poi mi par d’essere mezzo morto [...] ecco ch’io piango, e voi ridete, ed io son morto. Se penso a quell’erbe ed a quei sassi, [...] la maladetta storia se ne va. Chissà forse gli vedrò ancora una volta innanzi che *in aeternam clauduntur lumina noctem*.”¹⁴

Il tema della malinconia per la lontananza da casa torna anche nella lettera in cui Botta rifiuta a malincuore l’offerta di Marchisio di ospitarlo nella sua villa di Moncalieri per godersi insieme la vendemmia. Egli in un primo momento scherza, rappresentando l’amico come un diavolo tentatore, poi si abbandona a sentimenti più angosciosi sottolineando l’incertezza del proprio futuro e pensando probabilmente ai drammatici avvenimenti parigini del luglio 1830 (aveva rischiato di perdere il terzogenito Cincinnato arruolato nella Guardia Reale):

“Quando i tempi saranno più riposati, spererò di vedere il mio Stanislao. Vi ringrazio intanto delle vostre dolci profferte. Certo, voi siete un gran tentennino, e chi resistere vi potrebbe, se non vi fossero tanti diavoli, che imperversano per l’aria? Godetevi in santa pace la villa, voi che potete, e salutatemi affettuosamente tutti coloro,

¹³ Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 4 giugno 1830, manoscritto Varia 264, 98.

¹⁴ Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 7 novembre 1829, manoscritto Varia 264, 94. La citazione si riferisce a *Eneide*, X, 746, che descrive la morte di Orode ucciso dal re etrusco Mezenzio. Con “maladetta storia” Botta fa riferimento alla faticosa stesura della *Storia d’Italia*.

che con voi essendo, l'abbelliscono. Ma noi, *per varios casus, per tot discrimina rerum tendimus in...* Non si sa veramente dove.”¹⁵

Altre volte l'autore si serve di Virgilio per conferire maggiore energia alle proprie pagine, descrivendo per esempio un immenso rogo di piante infestanti appiccato per bonificare le terre dello scultore Carlo Marochetti:

“Gli abitatori poi del sottoposto villaggio si ravvolgevano gridando, ohe, ohe, guarda, guarda, che arde il Signor Carlo (*proximus ardet Ucalegon*), e facevano, non già il segno della croce, che poco ci sono usi, ma le più grandi scinite del mondo.”¹⁶

Allo stesso modo, per evidenziare il divario che intercorre fra l'esimio archeologo Ennio Quirino Visconti e il figlio Sigismondo, poetastro nonché vanaglorioso traduttore, cita un'espressione proverbiale tratta da *Eneide*, II, 274:

“Dunque Sigismondo è figlio di Ennio Quirino, ma, oimè, oimè, *quantum mutatus ab illo!* Traduceva in Parigi, come tu sai, opere teatrali dall'italiano al francese; poi, siccome è pallone pieno di vento, stimando, che in Francia non si facesse quel caso di lui, cui credeva, che si dovesse fare, andò in Italia.”¹⁷

Come abbiamo visto, Botta preferisce citare Virgilio in latino, con un'eccezione quando esprime la propria gratitudine per la pensione concessagli da Carlo Alberto, traducendo *Bucoliche*, VIII, 43 (“Nunc scio,

¹⁵ C. Botta, Lettera del 26 settembre 1830 a Stanislao Marchisio, manoscritto Varia 264, 101. La citazione si riferisce a *Eneide*, I, 204-205 (dopo *in* si legge *Latium*) e si ritrova nella lettera all'abate Giuseppe Gallo premessa alla seconda edizione del *Camillo*, nella quale Botta fa riferimento ai casi che lo costrinsero ad abbandonare la sua terra: “Fortunato voi, che dagli orti d'Atene mai non usciste! Me *per varios casus, per tot discrimina rerum* la capricciosa e sempre instabile fortuna travolse” (cfr. Id., *Il Camillo, o Vejo conquistata*, cit., p. X).

¹⁶ Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 28 settembre 1831, manoscritto Varia 264, 112. La citazione è da *Eneide*, II, 311.

¹⁷ Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 31 dicembre 1835, manoscritto Varia 264, 160.

quid sit amor”): “esalto me stesso, e vo gridando, *costi si sa, che cosa sia amore*”.¹⁸ Tutte latine sono anche le citazioni dalle *Georgiche*, opera che l'autore apprezza e conosce bene, come dimostra una lettera che si apre con l'esame puntuale del volgarizzamento firmato da Dionigi Strocchi nel 1831.¹⁹ Botta loda l'impresa ma osserva che il traduttore “in certi luoghi non ha bene dato nel senso del poeta latino, e in altri ha usato la lingua fuor dell'uso comune”. Egli critica, ad esempio, la resa di *Georgiche*, I, 41, giudicandola ambigua:

“Del secondo vizio avrai un esempio in quel verso della 13a pag. *passion comportando all'ignoranza per miseratus ignaros*, perciocché *comportare* non ha mai voluto dire avere o portare, poi *passione* è qui parola troppo più anfibologica, che si convenga in guisa, che se non ci fosse il latino a canto, nissuno Edipo potrebbe spiegare questa Sfinge, e nissuno saprebbe dire che cosa il Signor Strocchi abbia voluto dire.”²⁰

Botta cita ripetutamente le *Georgiche* nelle lettere in cui descrive la piacevolezza della vita agreste,²¹ come quandosi lamenta di non ricevere nuove da parte dell'amico Marchisio e immagina che si trovi in gita sulle colline torinesi:

“Forse per gli ameni colli se ne va viaggiando. Animo, Signor Stanislao:

nudataque musto

¹⁸ Cfr. Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 20 luglio 1831, manoscritto Varia 264, 107.

¹⁹ Si veda Virgilio, *Le Georgiche volgarizzate da Dionigi Strocchi*, Prato, Giachetti, 1831. Nella medesima lettera Botta prende in considerazione anche la traduzione in terza rima di Luigi Biondi (Torino, Chirio e Mina, 1832) ed è probabile che conoscesse anche quella di Cesare Arici (Milano, Bettoni, 1828) con il quale aveva alcuni corrispondenti in comune.

²⁰ C. Botta, Lettera a Stanislao Marchisio del 1° maggio 1833, manoscritto Varia 264, 129 (cfr. *ivi*, anche sopra).

²¹ L'interesse dello scrittore per lo studio della natura rientra nel gusto da *herboriseur* proprio dell'epoca (si pensi soltanto a Jean-Jacques Rousseau) e si lega anche ai suoi studi scientifici. Si veda L. Badini Confalonieri, *Introduzione*, in C. Botta, *Per questi dilettoni monti: romanzo inedito*, a cura di L. Badini Confalonieri, con una premessa di A. Battistini, Bologna, CLUEB, 1986, p. 43.

*tinge novo mecum dereptis crura coturnis.*²²

La medesima citazione, ampliata, è presente anche in una lettera che accenna alla vendemmia e si ritrova identica in un'altra lettera riferita ai colli di Moncalieri:

“Addio, Stanislao mio più che carissimo, state sano, e con un tirso in mano andate gridando su pei moncalieresi colli

*huc, pater o Lenaeae: tuis hic omnia plena
muneribus, tibi pampineo gravidus autumnus
floret ager, spumat plenis vindemiae labris;
huc, pater o Lenaeae, veni, nudataque musto
tinge nouo mecum dereptis crura coturnis.*²³

Un altro lungo brano delle *Georgiche* è citato in una lettera dedicata ai viaggi del figlio Paolo Emilio, ma in questo caso Virgilio è usato anche a scopi polemici:

“Il mio figliuolo Paolo Emilio, che già vide i Patagoni ed i Cinesi, è partito per andare a toccar il polso ai Sabei. Dio voglia che torni con quella parte di cui parla così spesso San Paolo! Vedrà Gerusalemme ed il Giordano.

Eoasque domos Arabum pictosque Gelonos...

Vedrà,

*... adorato... sudantia ligno
balsamaque et bacas semper frondentis acanthi.*

Vedrà molte altre meraviglie, le quali non però

*Laudibus Italiae certent
haec loca non tauri spirantes naribus ignem*

²² C. Botta, Lettera a Giuseppe Grassi del 12 ottobre 1829, manoscritto Varia 265, 46. La citazione è da *Georgiche*, II, 7-8: Botta scrive “tinge” al posto di “tingue” e ripete l'errore in tutte le riprese di questo brano.

²³ Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 28 settembre 1831, manoscritto Varia 264, 112 e si veda Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 20 settembre 1833, manoscritto Varia 264, 133. La citazione è da *Georgiche*, II, 4-8.

con quel che segue.

*hic ver adsidium atque alienis mensibus aestas;
bis grauidae pecudes, bis pomis utilis arbos*

con quel che segue.

adde tot egregias urbes operumque laborem

con quel che segue.

*extulit, haec Decios Marios magnosque Camillos,
Scipiadas duos bello*

con quel che segue.

*Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
magna virum: tibi res antiquae laudis et artem
ingredior sanctos ausus recludere fontis,
Ascræumque cano Romana per oppida carmen.*

Così cantavano dell'Italia i divini ingegni antichi; i moderni cinguettano di Madama di Staël, di Goethe, Walter Scott, e di altri simil pesci.”²⁴

Grazie alla citazione virgiliana l'autore passa dalla descrizione delle terre straniere visitate dal figlio all'esaltazione dell'Italia, e la celebrazione del suolo patrio gli permette di tirare una stoccata antiromantica. Come è noto, Botta era contrario al romanticismo e giunse a denunciare la moda dei romanzi come una pericolosa epidemia.²⁵ Egli difese sempre la tradizione letteraria e la lingua italiana, criticando aspramente i compatrioti che invece di 'cantare' come i grandi del passato si riducevano a balbettare mediocri imitazioni degli autori d'Oltralpe.²⁶ La superiorità italiana rispetto alle

²⁴ *Lettere inedite di Carlo Botta*, con prefazione e note di C. Magini, Firenze, Le Monnier, 1900, pp. 93-94 (lettera a Giuseppe Grassi del 1° marzo 1830). La citazione è da *Georgiche*, II, 115, 118-119, 138 e 140, 149-150, 155, 169-170, 173-176.

²⁵ Si veda *Lettere d'illustri italiani ad Antonio Papadopoli*, cit., p. 58 (lettera di Carlo Botta ad Antonio Papadopoli del 12 marzo 1830).

²⁶ In un'altra missiva Botta si scaglierà contro François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo e Alexandre Dumas, definendo i romantici "afflitti per mestiere": cfr E. Regis, *La leggenda di Napoleone in una lettera inedita di Carlo Botta*, in "Nuova Antologia", LVII, 1922, p. 180 (lettera di C. Botta a Stanislao Marchisio del 14 marzo 1836). Si veda L. Badini Confalonieri, "*Cristianesimo poetico*"

“astruserie di Germania e d’Inghilterra” è del resto proclamata altrove, proprio in nome di Virgilio (oltre che di Dante):

“Dante è il primo de’ poeti, quando vuol muovere gli affetti, che questo nissuno ha saputo fare meglio di lui; ma non dimenticate che il suo maestro fu Virgilio, e che quando muove gli affetti, il fa coi mezzi medesimi, che usò Virgilio, cioè coi concetti nostrali, non con le astruserie di Germania e d’Inghilterra.”²⁷

Se è vero che il primo romanticismo manifestò particolare predilezione per la letteratura greca (soprattutto i poemi omerici) a scapito di quella latina,²⁸ eclissando un poco la stella di Virgilio,²⁹ è ben possibile che la preferenza bottiana per l’autore dell’*Eneide* avesse anche una valenza polemica: la grande tradizione italiana doveva ricollegarsi in primo luogo ai latini. Non è allora un caso che in una lettera (conclusa da uno scherzoso cenno a Enea e Didone)³⁰ Botta esprima il proprio entusiasmo per le edizioni di classici stampate dall’editore Pomba a Torino: “Quei classici latini mi vanno a sangue, quei classici italiani, che ora fa [*scil.* Pomba], mi toccano l’ugola. Più ancora godo, e vo in visibilio, quand’odo che tanti li leggono.”³¹ Nel 1827 Pomba aveva iniziato a pubblicare nella

e “*Moda malinconica*”, in Id., *Il cammino di madonna Oretta: studi di letteratura italiana dal Due al Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, pp. 185-193.

²⁷ C. Botta, Lettera a Stanislao Marchisio dell’11 gennaio 1830, manoscritto Varia, 264, 95. Analogamente in Id., Lettera a Stanislao Marchisio del 22 gennaio 1828, manoscritto Varia 264, 77: “a me non piacciono le nebbie caledoniche od erciniche, e mi contento di Virgilio”.

²⁸ Si veda A. La Penna, *La letteratura latina del primo periodo augusteo (42-15 a. C.)*, Roma – Bari, Laterza, 2013, pp. 118-119.

²⁹ Con qualche grande eccezione, si pensi solo alle citazioni virgiliane di Alessandro Manzoni.

³⁰ È un’allusione alla commedia di Carlo Goldoni *Il frappatore* (1745), nella quale (atto II, scena 12) il protagonista sostiene che Didone sia maschio ed Enea femmina (II, xii): “forza delle desinenze!”, commenta Botta. Cfr. C. Botta, Lettera a Stanislao Marchisio del 18 settembre 1829, manoscritto Varia 264, 93.

³¹ *Ibidem*.

collana *Collectio Latinorum scriptorum cum notis* le opere complete di Virgilio in quattro volumi, basandosi sull'edizione di Christian Gottlob Heynee con il commento di Friedrich Ernst Ruhkopf e Ernst Karl Friedrich Wunderlich.³² Botta era felice di constatare la fortuna di questa iniziativa presso i lettori, che sperava si formassero studiando i classici e non leggendole “sucide baie scritte in altra lingua”.³³ E questo desiderio di valorizzare il materiale italico lo portò qualche anno dopo a ribadire la propria scelta di un argomento “appartenente tutto all'Italia”, nell'*Avvertimento* premesso alla nuova edizione del poema di ispirazione virgiliana *Il Camillo* (pubblicata dallo stimatissimo Pomba):

“L'autore, maravigliandosi sempre, che i poeti epici italiani, in ciò dissomiglianti dai poeti epici greci, latini e francesi, abbiano scelto per argomento dei loro poemi eroi ed imprese straniere, ha voluto trattare un soggetto appartenente tutto all'Italia.”³⁴

³² Il primo volume uscì nel 1827 (*Bucoliche* e libri I e II delle *Georgiche*), il secondo nel 1831 (libri III e IV delle *Georgiche* e libri I-V dell'*Eneide*), il terzo nel 1832 (libri VI-XII dell'*Eneide*) insieme col quarto degli indici.

³³ Cfr. *Lettere inedite di Carlo Botta*, cit., p. 91 (lettera a Giuseppe Grassi dell'11 gennaio 1830).

³⁴ C. Botta, *Avvertimento*, in Id., *Il Camillo, o Vejo conquistata*, cit., p. VII.



FRANCESCO GALLINA

**CITAZIONI SPIRITICHE. DANTE E
LA CULTURA MEDIANICA**

1. *La “Commedia” strumento di occultismo*

“Dante m’est apparu”: inizia così *La vision de Dante*, un poemetto composto da Victor Hugo il 24 febbraio 1853. Inizialmente pensato per essere inserito negli *Châtiments* pubblicati nello stesso anno, compare molto più tardi ne *La Légende des siècles* (1883).¹ Nelle intenzioni dell’autore, l’apparizione del sommo poeta non è da intendersi come un semplice strumento di finzione didattico-allegorica – pur alludendo a *Inferno*, V – ma diventa una presenza significativa nel contesto di comunicazioni dal contenuto profondamente sapienziale. In esilio dal 1851, lo scrittore soggiorna dall’agosto 1852 sull’isola di Jersey, in una dimora a

¹ Cfr. V. Hugo, *La Vision de Dante*, in Id., *La Légende des siècles. Dernière série*, Notice et notes de Y. Gohin, in Id., *Poésie III (Œuvres complètes, t. VI)*, présentation de J. Delabroy, Paris, Laffont, 1985, p. 675. Sul rapporto fra Victor Hugo e Dante si veda M. Lange, *Victor Hugo et les sources de la “Vision de Dante”*, in “Revue d’Histoire littéraire de la France”, XXV, 4, 1918, pp. 532-561; L. Foscolo Benedetto, *Victor Hugo e Dante*, in “Lettere Italiane”, XX, 1, 1968, pp. 40-55.

Marine Terrace dove si dedica alla fotografia e organizza vere e proprie sedute spiritiche databili al 1853-1855 (ne parla nel *Livre des Tables*).² Vasta è la gamma degli spiriti da lui interpellati: Dante ma anche Eschilo, Annibale, Cristo, Maometto e altri personaggi del passato. Nel 1856 vedono la luce *Les Contemplations*, in cui si leggono, datati luglio 1843, i versi *Écrit sur un exemplaire de la "Divina Commedia"*, dedicati all'incontro mistico fra il poeta di Besançon e lo spirito del Fiorentino, che rivela, in abiti consolari e con occhi abbaglianti di luce, le sue incarnazioni precedenti:

“Je fus un chêne, et j’eus des autels et des prêtres,
et je jetai des bruits étranges dans les airs;
puis je fus un lion rêvant dans les déserts,
parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante;
maintenant, je suis homme, et je m’appelle Dante.”³

In Hugo, insomma, la volontà di sovrapporre la propria personalità a quella del “ghibellin fuggiasco” per farne un *alter ego* politico e letterario, accomunato dall’impeto profetico e dall’esilio, si unisce alle vistose suggestioni di una dottrina che di lì a poco avrebbe trovato la sua piena codificazione (si pensi all’accenno alla metempsicosi). Nella Francia degli anni Quaranta e Cinquanta dell’Ottocento, infatti, l’evocazione spiritica non è tanto un residuo romantico o un ciarlatanesco *divertissement*, ma una dottrina morale e una scienza sperimentale, come dichiara lo stesso Hugo:

² Si veda V. Hugo, *Le Livre de Table. Les séances spirites de Jersey*, Édition présentée, établie et annotée par P. Boivin, Paris, Gallimard, 2014 e A. Viatte, *Au pays de fantômes*, in Id., *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, Les Éditions de l’Arbre, 1942, pp. 131-151.

³ V. Hugo, *Écrit sur un exemplaire de la "Divina Commedia"*, in Id., *Les Contemplations*, Notice et notes de S. Gaudon, in Id., *Poésie II (Œuvres complètes, t. V)*, présentation de J. Gaudon, Paris, Laffont, 1985, p. 329.

“ [...] spiritisme, somnambulisme, catalepsie, biologie, convulsionnaires, médiums, seconde vue, tables tournantes ou parlantes, invisibles frappeurs, enterrés de l’Inde, mangeurs de feu, charmeurs de serpents, etc., si faciles à railler, veulent être examinés au point de vue de la réalité. Il y a là peut-être une certaine quantité de phénomène entrevu. Si vous abandonnez ces faits, prenez garde, les charlatans s’y logeront, et les imbéciles aussi. Pas de milieu: la science, ou l’ignorance. Si la science ne veut pas de ces faits, l’ignorance les prendra.”⁴

Nel 1857 il termine ‘spiritismo’ riceve il suo primo battesimo nel *Livre des Esprits* e nel *Livre des Médiums*⁵ di Allan Kardec, pseudonimo di Hippolyte Léon Denizard Rivail, filosofo e pedagogista di Lione. E la proposta suscita subito accesi dibattiti nella comunità scientifica e negli ambienti ecclesiastici, ma incontra anche un grande successo, diffondendosi capillarmente entro le maglie della cultura positivista e portando con sé complesse problematiche sul piano antropologico, filosofico, teosofico e letterario. In questo processo di consolidamento della teoresi parapsicologica, proprio la figura e il pensiero di Dante hanno svolto un ruolo di primaria importanza, come mostrano i suggerimenti di Hugo e ancora prima le proposte di interpretazione esoterica avanzate da Gabriele Rossetti nel 1840.⁶

⁴ Id., *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, in Id., *Proses philosophiques de 1860-1865*, in Id., *Critique (Œuvres complètes, t. XII)*, présentation de J.-P. Reynaud, Paris, Laffont, 1985, p. 703. Si veda S. Cigliana, *Spiritismo e parapsicologia nell’età positivista*, in *Storia d’Italia. Annali*, vol. 25: *Esoterismo*, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino, Einaudi, 2010, pp. 521-546.

⁵ Si veda A. Kardec, *Le livre des Esprits*, Paris, Dentu, 1857; Id., *Le livre des Médiums ou Guide des médiums et des évocateurs*, Paris, Didier, 1861.

⁶ Si veda G. Rossetti, *Il mistero dell’amor platonico del Medio Evo, derivato da’ misteri antichi*, London, Taylor, 1840; ma anche R. G. Faithfull, *The Esoteric Interpretation of Dante*, in “*Italica*”, XXVII, 2, 1950, pp. 82-87 e H. Lozano Miralles, “*Dantis amor*”: *Gabriele Rossetti e il “paradigma del velame”*, in *L’idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, a cura di M. P. Pozzato, introduzione di U. Eco, postfazione di A. Asor Rosa, Milano, Bompiani, pp. 47-77. Il figlio di Rossetti, il pittore preraffaelita Dante Gabriele, avrebbe confermato l’idea che le conoscenze del poeta derivassero dalla propria abilità medianica: pensiamo ai suoi dipinti ispirati a Dante, come *Dante Drawing an Angel on the First Anniversary of the Death of Beatrice* (1849). Si veda N. Auerbach, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1982, p. 39.

In Italia la *Commedia* diventa allora uno strumento di occultismo, una chiave prediletta per squadernare verità esoteriche, mistificata e piegata ai principi che la nuova scienza si propone di divulgare.⁷ Si legga, per esempio, questo commento a *Purgatorio*, II, 88-89 (“com’io t’amai / nel mortal corpo, così t’amo sciolta”) firmato nel 1877 da Antonio Gualberto De Marzo:

“ [...] d’onde appare che l’anima uscita dalla mortale spoglia, non perde nè le sue facoltà, nè le sue affezioni; ed è pur questa l’opinione di Platone, cioè che non subito che l’anima razionale si divide dal corpo, sia libera dalle umane passioni. E per questa dottrina, e per quello che Dante ne pensa e ne scrive, non parrebbe forse che egli fosse un seguace dello *Spiritismo*? A volere invero dare ai suoi quadri un po’ di quel plasticismo che ci dà carattere di reale nelle immagini del mondo di là, parrebbe indispensabile ammettere in Dante la credenza nella dottrina spiritica; e se pur non si apponeva in quella pensatamente, ne doveva sentire gli effetti nel fatto delle sue ispirazioni conversando con tanti spiriti del mondo di là. E chi potrà mai contraddire che ciò sia non vero? Oggidì lo spiritismo ha preso presso gran parte degli uomini carattere di vera dottrina, dando prove certe della corrispondenza degli spiriti sciolti con gli spiriti ancora incarnati. Lo spiritismo non è un’invenzione o una scoperta della speculazione intellettuale, bensì è una esistenza reale di ciò che è senza poter non essere, dappoiché per legge eterna di *Colui che tutto muove*, ogni spirito va operando di continuo il suo perfezionamento fino alla mansione nella beatitudine immutabile ed eterna. Ai tempi del nostro Poeta non era svelata questa verità, ma esistevano i fatti, e si mistificavano dalla ignoranza e dalla superstizione, e si ammettevano e si palpavano fantasmi e larve in mille guise; ciò che possiamo supporre d’essersi operato in Dante, senza che pur egli avesse determinatamente volto l’animo a tale scienza.”⁸

Un appiglio testuale particolarmente adatto per avvalorare simili supposizioni (destinato a molto successo in futuro)⁹ è offerto dal discorso

⁷ In questa nuova atmosfera culturale è significativa la traduzione italiana di A. Kardec, *Qu’est-ce que le spiritisme. Introduction à la connaissance du monde invisible ou des esprits...*, Paris, Ledoyen, 1859: si veda *Che cosa è lo spiritismo? Introduzione alla conoscenza del mondo invisibile per mezzo delle manifestazioni spiritiche, contenente il riassunto dei principii della Dottrina spiritica e la risposta alle principali obbiezioni, per cura di A. Kardec*, trad. ital. di G. Hoffmann, Torino, UTET, 1884.

⁸ A. G. De Marzo, *Studi filosofici, morali, estetici, storici, politici, filologici su la “Divina Commedia” di Dante Alighieri*, Firenze, Galileiana, 1877, vol. II, p. 65.

⁹ Sulla copertina del primo tomo di E. Morselli, *Psicologia e “Spiritismo”*. *Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Palladino* (Torino, Bocca, 1908), appare come sigillo *Purgatorio*, XXV, 67 (“Apri alla Verità, che viene, il

di Stazio intorno all'ontologia e alla generazione delle anime (*Purgatorio*, XXV, 31-108):

“Il dubbio che qui muove Dante accenna a una nuova dottrina, la quale non ebbe sviluppo ai suoi tempi, doveva bensì averlo a' tempi d'oggi. Di essa dà egli indizio, richiedendo come mai avvenir possa dimagrimento a chi è spirito che non ha bisogno di cibo alcuno per nutrirsi; o in altri termini, com'è che lo spirito possa presentarsi in forma e figura sotto i nostri sensi? [...] Da ciò ciascun vede pullulare la teoria dello spiritismo, cioè di quella dottrina reputata nuova ai nostri giorni, ma che però ha occupato in ogni tempo la mente dei dotti.”¹⁰

Analoghe considerazioni, l'anno precedente, presentava Michele Guitera de Bozzi trattando anch'egli il problema della formazione degli spiriti:

“Dante, parlando dell'organogenesi, fa fabbricare il corpo umano dallo Spirito (*Purg.* XXV, 20-21), e dice che lo Spirito vive, sente e in sè rigira. Il rigirare sè in sè simboleggia colla vertigine circolare il possesso, che lo spirito ha di se stesso, il pensiero sotto la forma di riflessione [...] Ecco l'imponderabile, lo spirito che opera dal centro alla circonferenza centrifugamente (terzina 31). Ma Dante, non contento di descrivere la storia fisiologica dell'uomo sulla terra, ne tenta la storia oltremontana, cioè la sua vita spirituale iniziale. Ivi altresì fa fare allo Spirito il suo corpo, la sua veste, e ciò che è ancor più singolare, paragona la veste dello Spirito al fluido, all'etere, prisma in cui si riflettono i sette colori della luce.”¹¹

Dante diventa insomma il precursore dello spiritismo e la sua opera si legge per rilevarne i contenuti misterici, specie nei *loci* più complessi e improntati a un più marcato dualismo di ispirazione platonica o neoplatonica. Questa metodologia esegetica trova ampio riscontro in numerosi contributi apparsi su due riviste italiane specializzate: “Annali

petto”). Nel 1923 Giovanni Rotondi tiene all'Università Popolare di Avellino due conferenze sul tema *Riscontri degli odierni dati spiritici della “Divina Commedia”*, a partire proprio dalle parole di Stazio (si veda la sezione *Cronaca* di “Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche”, XXIII, 11-12, 1923, p. 383).

¹⁰ A. G. De Marzo, *Studi filosofici, morali, estetici, storici, politici, filologici su la “Divina Commedia” di Dante Alighieri*, cit., vol. II, p. 647.

¹¹ M. Guitera de Bozzi, *Pneumatologia*, in “Annali dello Spiritismo in Italia. Rivista psicologica”, XIII, 5, 1876, p. 177.

dello spiritismo in Italia. Rivista psicologica”, fondati da Teofilo Coreni (pseudonimo del tipografo Enrico Dalmazzo, padre della Società Torinese di Studi Spiritici) e diretti da Vincenzo Scarpa, ex segretario di Cavour e traduttore di Kardec; “Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche”, fondata nel 1900 dallo scapigliato Angelo Marzorati e sovvenzionata dall’imprenditore Achille Brioschi (inventore del noto magnesio di citrato effervescente). Quest’ultimo periodico è l’organo della Società di Studi Psicici, che si occupa di metapsichica, divinazione, telepatia, pneumatologia e mesmerismo con grande rilievo culturale (Antonio Fogazzaro era presidente onorario e fra i collaboratori si annoverano l’astronomo Camille Flammarion, gli psichiatri Cesare Lombroso ed Enrico Morselli, gli scrittori Salvatore Farina, Arrigo Boito e Luigi Capuana). Negli interventi pubblicati dalla rivista la *Commedia* è spesso citata e riletta alla luce di un’indagine volta a esplorare la dimensione medianica dell’invisibile, diventando una sorta di testo sacro della nuova scienza.

Così per esempio Anastadi (pseudonimo di Achille Uffreducci) compila nel 1909 un prospetto storico,¹² in cui cataloga i testi che hanno teorizzato il corpo etereo ovvero l’involucro fluido e semi-materiale che funge da anello di congiunzione fra corpo e spirito. E ancora una volta il canto XXV del *Purgatorio* è menzionato al posto d’onore, trasformando Dante in un profeta che esplora l’“opificio oltramondano”¹³ e comunica al lettore terreno le coordinate necessarie per intraprendere la salvifica “via Palingenesiaca”.¹⁴

¹² Si veda A. U. Anastadi, *Il corpo etereo*, in “Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche”, IX, 7-8, 1909, pp. 342-355.

¹³ Cfr. Id., *Immutatio*, ivi, XI, 10-11, 1911, p. 530.

¹⁴ Cfr. ivi, p. 531.

Allo stesso modo Vincenzo Cavalli in un articolo del 1910 presenta Dante come il teorizzatore del sonnambulismo chiaroveggente, citando *Purgatorio*, IX, 13-18 (“Ne l’ora [...] / [...] che la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da’ pensier presa, / a le sue vision quasi è divina”) e riconoscendo al poeta la “geniale intuizione del vero interiore”:

“Così riconosceva che un intero distacco dell’anima dal corpo nel sonno non vi è, e che nelle *pellegrinazioni estracorporee* continua ad essere legata al corpo, quasi come pallone captivo [...] Insomma il sonnambulismo anche portato al massimo grado è un’*altra vita* sì, ma non però l’*altra vita*.”¹⁵

Lo stesso autore, in un articolo successivo dedicato a *Previsione e libero arbitrio* (1920), dichiara che il “Padre Dante” non solo aveva riconosciuto l’esistenza della sfera trascendentale, ma aveva anche compreso che “prevedere” significa

“ [...] *vedere* quel che già è in potenza, ovvero che è *per essere*: un presente virtuale. Così la previsione si concilierebbe col *libero arbitrio*, essendo il nostro futuro terreno un presente spirituale *anticipato*. Non bisogna trascurare poi [...] che si tratta, quasi sempre, se non sempre, di un futuro più o meno prossimo [...] il che proverebbe che *si va facendo*, con lo svolgersi della vita programmatica dello spirito nel campo sperimentale dell’incarnazione. Ciò sia proposto a titolo d’ipotesi, non di credenza, in una regione *ove non è che luca*, per dirla col Padre Dante.”¹⁶

A riprendere il tema della prescienza divina è Luigi Coen, che in *Previsione e libero arbitrio in Dante* (1922) pone in evidenza una reale discrepanza fra quanto dichiarato da Virgilio in *Inferno*, X, 130-132 (“quando sarai dinanzi al dolce raggio / di quella il cui bell’occhio tutto vede, / da lei saprai di tua vita il viaggio”) e l’assenza di qualsivoglia premonizione sulla vita futura di Dante da parte di Beatrice: dunque, né

¹⁵ V. Cavalli, *Sulla visione paranormale o psicottica*, ivi, X, 10-11, 1910, p. 555. Si veda anche Id., *Problemi onirici*, ivi, V, 12, 1905, pp. 632-638.

¹⁶ Id., *Previsione e libero arbitrio*, ivi, XX, 1-2, 1920, p. 8.

Virgilio, simbolo della filosofia naturale, né Beatrice, simbolo della scienza divina, sono capaci di esplicitare il futuro a Dante. Se questo avviene, si verifica unicamente tramite il proficuo dialogo con gli spiriti trapassati.¹⁷

Mentre Coen inquadra la metafisica dantesca entro un ragionevole (e innegabile) spiritualismo, il medico mesmerista Giacinto Forni estrapola dai primi canti del *Paradiso* tre terzine (I, 103-105, II, 121-123 e 139-141) per associare nuovamente l'esperienza della *Commedia* allo spiritismo, sottolineando la perfetta concatenazione del cosmo nel quale l'uomo è subordinato agli influssi delle forze extracorporee.¹⁸

Anche Cesare Lombroso, il celeberrimo fondatore dell'antropologia criminale, benché inizialmente avverso alle dottrine spiritiche, finisce per accettarle integrandole all'epistemologia del positivismo. Fin dal 1876 egli evoca ripetutamente Dante a sostegno delle proprie tesi ne *L'uomo delinquente*,¹⁹ occupandosi più tardi del poeta dal punto di vista medico-psichiatrico con un seguito di animate discussioni e polemiche giornalistiche;²⁰ nel 1909, pubblicando le *Prime linee di una biologia degli Spiriti* che riferiscono di alcune sedute spiritiche, cita proprio l'*Inferno*, ritrovando nel dialogo fra Dante e Farinata (X, 98-104) uno scambio di

¹⁷ Si veda L. Coen, *Previsione e libero arbitrio in Dante*, ivi, XXII, 11-12, 1922, pp. 345-350.

¹⁸ Si veda G. Forni, *Per la storia dello spiritismo*, ivi, XVII, 3-4, 1917, pp. 139-140. Considerazioni analoghe si leggevano in *Filosofia dell'universo, ossia Geologia, flora e zoologia nei rapporti col tutto. Comunicazioni spiritiche di Dante Alighieri al Medio U. F. di Verona*, in "Annali dello Spiritismo in Italia. Rivista psicologica", V, 7-12, 1868, pp. 193-199, pp. 225-233, pp. 257-266, pp. 289-300, pp. 321-328, pp. 353-358.

¹⁹ Si veda C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, Torino, Bocca, 1876, vol. I, p. 516, vol. II, p. 242, vol. III, p. 134. Rigorosamente lombrosiana è anche la ricerca di A. Niceforo, *Criminali e degenerati dell'"Inferno" dantesco*, ivi, 1898.

²⁰ Si veda C. Lombroso, *La nevrosi in Dante e Michelangelo*, in "Gazzetta Letteraria", 25 novembre 1893, pp. 393-394; B. Chiara, *Dante e la psichiatria. Lettera a Cesare Lombroso*, in "Gazzetta Letteraria", 14 aprile 1894, pp. 170-175; G. De Leonardis, *Dante matto?!*, in "Giornale dantesco", II, 4, 1894, pp. 211-213; Id., *Dante isterico*, ivi, II, 5, 1895, pp. 156-158.

battute con gli spiriti simile a quello che rivela una nota *medium* dell'epoca, Madame d'Espérance (pseudonimo di Elizabeth Hope).²¹ Questa lettura dantesca in chiave spiritica è poi ampiamente sviluppata nelle sue *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici* dello stesso anno, che non esitano a collegare i versi della *Commedia* a fenomeni esplicitamente paranormali, citando *Inferno*, XVI, 124-126:

“Tutto, dunque, porta all'ipotesi, che l'anima risulti di una materia radiante, probabilmente immortale, certo resistente a molte centinaia d'anni, e che centuplichi d'energia tanto da raggiungere quella dell'uomo vivo, assimilando alla propria la materia radiante di cui trovansi ad esuberanza provvisti i medii durante il *trance*, ed i loro organi; e con ciò si spiegherebbe la grande potenza di questi.

Ma quando si tratta dei fenomeni fantomatici vien subito in mente il consiglio di Dante:

‘Sempre a quel ver ch'ha faccia di menzogna
de' l'uomo chiuder le labbra quant'ei pote,
però che senza colpa fa vergogna’”;²²

e *Purgatorio*, III, 28-30:

“Ciò che noi crediamo di comprendere come incorporeo, non è che il prodotto di una concezione fittizia: si tratta tutto al più di un grado di consistenza attenuato che non ha più efficacia sui nostri sensi.

Virgilio, per conciliare nella mente di Dante il concetto della propria materialità, che lo rende a lui visibile, con quello di un'assoluta trasparenza, gli dice:

‘Ora se innanzi a me nulla s'adombra,
non ti meravigliar più che de' cieli,
che l'uno all'altro raggio non ingombra’.”

L'etere che riempie lo spazio, appunto, è pure una sostanza, benché non sia direttamente percepibile; l'aria stessa, di cui si conoscono gli elementi, il peso, la densità, non viene abitualmente da noi avvertita come una entità corporea.

Gli è che i nostri sensi posseggono una estensione di percettività molto limitata di fronte all'azione delle possibili influenze esterne.”²³

²¹ Si veda C. Lombroso, *Prime linee di una biologia degli Spiriti*, in “Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche”, IX, 11-12, 1909, p. 591.

²² Id., *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Torino, UTET, 1909, pp. 187-188.

²³ Ivi, p. 189.

2. *Il fantasma di Dante*

Entro questa cultura del paranormale Dante diventa egli stesso spirito, e la seduta medianica che mette in comunicazione con l'antico poeta diventa una sorta di *topos*, come si può dedurre da numerose testimonianze.

Evocato nel 1864 dal *medium* T. C., Dante rivela le ragioni che lo hanno condotto a scrivere il suo poema (la disperata situazione politica della patria). E la difficoltà che lo spirito ha nel trovare le giuste parole da comunicare al *medium* ("Io debbo sottomettermi a vedere mascherate le mie idee con una veste d'altri paesi e d'altri tempi")²⁴ corrisponde a un problema ben noto alla pratica spiritica, quello appunto della 'traduzione' dei messaggi che provengono da epoche lontane.²⁵ Nel 1866 è il *medium* F. S. ad evocare Dante attraverso l'intercessione dello spirito di Asdente, un ciabattino parmigiano condannato tra gli indovini nell'*Inferno* (XX, 118-120): in questa occasione il poeta consiglia di non leggere la *Commedia* come un "trattato di verità teologiche inconcusse"²⁶ ma come un testo legato ai tempi in cui è stato scritto.

Analoghe sono le esperienze riferite da James Smith in *Dante ha parlato?*, a proposito degli incontri con un *medium* di Melbourne che gli trasmette una quarantina di volumi con le comunicazioni di oltre mille spiriti, fra i quali spicca la figura di Dante. I colloqui con il poeta, dal 1892

²⁴ Cfr. T. C., *Sulla "Divina Commedia"*, in "Annali dello Spiritismo in Italia. Rivista psicologica", I, 1864, p. 504.

²⁵ Si veda P. Pieruzzini, *Dei rapporti fra il mondo materiale e l'immateriale*, in "Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche", II, 12, 1902, pp. 509-514.

²⁶ F. S., *Evocazione dello spirito di Asdente*, in "Annali dello Spiritismo in Italia. Rivista psicologica", III, 1866, p. 211.

al 1902, fanno emergere fenomeni di metempsicosi (Dante e Virgilio sarebbero stati fratelli in una precedente esistenza) e ancora una volta il contenuto sapienziale della *Commedia*:

“ [...] c’è nella *Divina Commedia* un’intera bibbia che voi potete studiare: in quale altra scrittura si potrebbe trovare la descrizione di tanta elevatezza o di tanta deprivazione dell’anima umana? E se la mia vita fu triste, austera, contrariata, addolorata, fu perché io doveva comprendere le solenni lezioni espresse in quel poema.”²⁷

Lo spirito considera il suo pellegrinaggio terreno come un calvario attraverso la malvagità e l’ingiustizia, dove l’unica libertà possibile è quella trascendentale:

“Scrivi, o scriba, e dà al mondo i pensieri che ardono la mente di Dante e che furono torturati e provati nel crogiuolo del dolore. Ma c’è speranza per tutti; nessuna porta può portare veracemente la scritta:

Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate.

Questo motto prese colore dalla mia disperanza e non fece parte di ciò che mi veniva trasmesso per essere rivelato.”²⁸

La seduta spiritica diventa allora un’occasione per salvare l’anima di “tutti” instaurando un solido rapporto di fratellanza, opportunamente legittimato dalla Società di Studi Psichici di Marzorati che si serve della mitica figura dantesca come di un marchio di fabbrica commerciale:

“Se posso aiutarti a realizzare i tuoi progetti sii certo che lo farò, e sarò sempre con te quando mi chiamerai: aiuterò questo *medium* nel suo lavoro, ed egli modellerà la mia effigie in bassorilievo come studio preparatore alla futura statua. Io desidero che tu riceva questo abbozzo come mio; gli ho già suggerito l’idea del come dovrà essere fatto, ed amerei che tu lo appendessi nel tuo studio. [...] La vostra Società dovrebbe essere più largamente conosciuta, se i vostri giornali fossero maestri al popolo e non l’eco

²⁷ J. Smith, *Dante ha parlato?*, in “Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche”, III, 9, 1903, p. 423.

²⁸ Ivi, III, 10, p. 475.

soltanto delle sue opinioni e de' suoi capricci... Io sarò con te, amico e collaboratore, e d'ora innanzi lavoreremo insieme, non solo in questa vita, ma anche nella futura.”²⁹

Dante appare anche alla *medium* illetterata Romana Fornis nel salotto della poetessa triestina Nella Doria Cambon (frequentato da Italo Svevo e altri intellettuali), durante una serie di sedute spiritiche. Nel resoconto della Cambon le apparizioni sono corredate di epigrafi e citazioni dantesche che incorniciano la ieratica figura del poeta, capace di trasmettere una “vendemmia divinante”³⁰ che non è più possibile nella modernità degradata: fra rampogne moraleggianti e feroci critiche ai tempi presenti, egli parla per enigmi, rivela, ammonisce, giudica, condanna, in una vera e propria “*fantasmagoria subliminale esoterica*”.³¹

In una delle sedute (datata 4 ottobre 1929) lo spirito entra in dialogo con l'antropologo bolognese Fabio Frassetto, impegnato nella ricostruzione antropometrica del volto dantesco e desideroso di avere notizie sulla conformazione della mandibola del poeta, assente fra i resti ossei rinvenuti e tuttavia indispensabile per completare un'oggettiva misurazione craniologica.³² A una precisa domanda sulla forma fisica dello spirito, la *medium* risponde:

“Vedo [...] la persona... non certo alta... Le spalle un po' scendenti... l'andatura un po' curva... La fronte vasta, i capegli castano-scuri, lisci, non so se per effetto di luce... È sulla cinquantina. Il naso è aquilino, un po' ricurvato... e verso la punta, non sottilissima, c'è come una scanalatura al centro... appena accennata. Il

²⁹ Ivi, p. 526.

³⁰ Cfr. N. D. Cambon, *Il convegno celeste*, Torino, Bocca, 1933, p. 119.

³¹ Cfr. ivi, p. 129.

³² La sua opera di riferimento sarà pubblicata col titolo *Dantis ossa. La forma corporea di Dante. Scheletro, ritratti, maschere e busti* (Bologna, R. Università di Bologna – Istituto di Antropologia, 1933). Si veda A. Cottignoli e G. Gruppioni, *Fabio Frassetto e l'enigma del volto di Dante. Un antropologo fra arte e scienza*, Ravenna, Longo, 2012; H. Hendrix, *Framing the Bones of Dante and Petrarch. Literary Cults and Scientific Discourses*, in *Great Immortality. Studies on European Cultural Sainthood*, edited by M. Dović and J. K. Helgason, Leiden – Boston, Brill, 2019, pp. 28-55.

labbro superiore sottile, l'inferiore prominente... il mento un po' ovale... alcunché lunghetto... la pelle bruno-giallastra, le gote affossate, le sopracciglia folte, arcuate, gli occhi rotondi, nella luce han riflessi verde-castagno scuri... febbrili... Le palpebre superiori rientrate sulla bozza sopranasale... La dentatura malandata... storta. La testa... vasta di cranio... La fronte è come idrocefalica... [...] Come dietro più grossa, più sottile davanti... Le mascelle incavate...³³

Di fronte alle richieste incalzanti di Frassetto, Dante rivela il suo disinteresse per il progetto del professore e una netta insofferenza rispetto alla dimensione corporea; al quesito sull'attendibilità dei volti e delle maschere prodotti artisticamente nel corso dei secoli, egli confessa: “*Nulla mi somiglia a perfezione*”.³⁴ Il dialogo fra l'illustre antropologo e il poeta conferma dunque un'immagine di Dante in equilibrio fra spiritismo e reincarnazione, mentre egli dichiara di essere una diretta emanazione divina e di essere morto a causa della sua stessa forza medianica.³⁵ Come si vede, nel *report* della Cambon la presenza del fiorentino non è episodica ma strutturale: fin dalle prime pagine (con una citazione in esergo di *Paradiso*, XXIII, 64-66) Dante è davvero un sacerdote in costante *trance* fra mondo e oltremondo.

3. *Viaggi oltremondani*

Il reimpiego e la citazione di Dante in area spiritistica coinvolgono anche opere letterarie vere e proprie. Non pensiamo tanto a recuperi episodici in chiave parodica (come l'invocazione spiritica dell'antenato di Guido nella *Coscienza di Zeno* modellata sull'apparizione di Cacciaguida

³³ N. D. Cambon, *Il convegno celeste*, cit., pp. 156-157 e si veda ivi, p. 122.

³⁴ Cfr. ivi, p. 158.

³⁵ Si veda ivi, pp. 159-160.

in *Paradiso*, XV)³⁶ e neppure a testi che sfruttano il poema dantesco a fini puramente estetici (come il racconto *About These Tales, the Key and Purgatory* di Frederick William Rolfe *alias* Baron Corvo, il cui narratore è un contadino dotato di capacità medianiche che gli permettono di entrare in contatto con i defunti ed esplorare l'aldilà in chiave esplicitamente dantesca).³⁷ Pensiamo piuttosto ad alcuni esperimenti di riscrittura della *Commedia* apertamente ispirati a suggestioni spiritiche, dove Dante si trasforma (fra Otto e Novecento) in un autentico *medium*, in grado di trasmettere gli insegnamenti della nuova scienza attraverso l'esperienza del viaggio oltremondano.

Particolarmente rilevante è il ruolo dello spiritismo in un poema incompiuto, firmato dal parmense Jacopo Sanvitale (1785-1867) verso la metà del secolo: *La luce eterea*, in ventitré canti di terzine.³⁸ Questo itinerario nei regni dell'oltretomba rivisita alcuni luoghi della *Commedia* e cita abbondantemente i versi delle tre cantiche, sforzandosi di attualizzarne il messaggio con numerosi riferimenti alla storia contemporanea, collegando il modello dantesco alle dottrine del medico tedesco Franz Anton Mesmer sul magnetismo animale (l'antico pneuma degli stoici, inteso come fluido universale ovvero legame fra anima, corpo e sistema planetario). Già nelle sue liriche l'autore privilegiava i temi dell'estasi e della verità segreta ("sta la pupilla e sta la mente assorta / ne' primi albor

³⁶ Si veda I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, edizione rivista sull'originale a stampa a cura di G. Palmieri, presentazione di M. Corti, Firenze, Giunti, 1994, pp. 117-118 e il commento del curatore.

³⁷ Si veda Baron Corvo, *About These Tales, the Key and Purgatory*, in Id., *In His Own Image*, London, John Lane, 1901, pp. 207-227 e C. Cruise, *Baron Corvo and the Key to the Underworld*, in *The Victorian Supernatural*, edited by N. Bown, C. Burdett, P. Thurschwell, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 128-150.

³⁸ Si veda P. Genovesi, *Jacopo Sanvitale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, vol. 90, pp. 513-516.

d'un incredibil vero")³⁹, descrivendo con precisione la fenomenologia della *trance*:

“Velato d'un pallor come di neve,
tuo viso acquista d'una beltà severa,
l'anima intanto il lume etereo beve,
che rigirando va di spera in spera.”⁴⁰

Il suo poema è comunque attraversato da una vena magico-esoterica che fa appello a Cagliostro, Giambattista Della Porta, Girolamo Cardano, Heinrich Cornelius Agrippa, Pietro Pomponazzi. E l'autore si esprime spesso in un *trobar clus* che piega la lingua neoclassica a contenuti arcani, volti a trasmettere i “nobili veri”⁴¹ e il cuore pulsante della nuova scienza rivelata, nella quale intellettuali come Terenzio Mamiani (“delle italiche spirituali dottrine propugnatore”)⁴² vedevano la religione dell'avvenire:

“Estasi è questo, onde t'ammiri; ed erra
chi delirio la tien, nobil delirio,
che l'uom sublima, e l'avvenir disserra.”⁴³

Il radicale dualismo dell'opera richiama del resto continuamente l'opposizione fra il mesmerico fluido vitale e il carcere corporeo:

“L'alma ingombrata da sua rude scorza,
come leggieramente svoleria
nel cheto lume come amor la sforza!

³⁹ Cfr. J. Sanvitale, *In se ipsum*, in Id., *Poesie*, con prefazione e note di P. Martini, Prato, Giachetti, 1875, p. 73 (3-4).

⁴⁰ Id., *La catalessi o estasi umana*, ivi, p. 150 (1-4).

⁴¹ Cfr. Id., *La luce eterea*, ivi, p. 156 (III, 37).

⁴² Cfr. Id., *A Terenzio Mamiani delle italiche spirituali dottrine propugnatore eloquentis. E vindice del progresso e della libertà umana*, in Id., *Alcune poesie inedite ed altre*, raccolte da G. B. Janelli, Parma, Tipografia Grazioli, 1882, p. 22. Si veda T. Mamiani, *Della religione positiva e perpetua del genere umano. Libri sei*, Milano, Treves, 1880.

⁴³ J. Sanvitale, *La luce eterea*, cit., p. 198 (XII, 64-66).

Eterea luce graziosa e pia,
 cospergimi di te, di te m'inonda,
 o refrigerio della vita mia.

Son lapillo di monte, che con l'onda
 calò di questa torbida fiumana;
 accolta nel tuo mar, mi farei monda
 da le brutture dell'argilla umana.”⁴⁴

Più interessante e più dichiaratamente medianica è la poesia di Francesco Scaramuzza (1803-1886),⁴⁵ direttore dell'Accademia di Belle Arti di Parma, apprezzato pittore e appassionato lettore e interprete della *Commedia*.⁴⁶ Autore di un dipinto a olio sulla morte del conte Ugolino e di una traduzione in dialetto parmigiano del medesimo episodio dantesco,⁴⁷ nel 1846 fu incaricato di ornare a encausto la volta, le sovrapporte e le pareti di una sala della Biblioteca Palatina con figure dantesche.⁴⁸ Nel 1861 intraprese un monumentale progetto di illustrazione della *Commedia* con 243 disegni ad inchiostro su carta⁴⁹ ed è significativa testimonianza di

⁴⁴ Ivi, pp. 189-190 (X, 34-43).

⁴⁵ Si veda G. Capelli e E. Dall'Olio, *Francesco Scaramuzza*, Parma, Battei, 1974.

⁴⁶ Si veda *Francesco Scaramuzza e Dante*, a cura di C. Gizzi, Milano, Electa, 1996; A. Mavilla, “Un amore che quasi tocca il delirio”. *Scaramuzza e l'ispirazione dantesca*, in *Divina Commedia. Visioni di Doré*, Scaramuzza, Nattini, a cura di S. Roffi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 118-129.

⁴⁷ Si veda V. Soncini, *L'episodio dantesco del Conte Ugolino tradotto in dialetto parmigiano da Francesco Scaramuzza*, in “Aurea Parma”, n.s., IX, 28, 1930, pp. 3-11.

⁴⁸ Alle pareti *L'incontro di Dante e Virgilio con i poeti dell'antichità Omero, Orazio, Ovidio e Lucano* (nord), *Aristotele seduto tra la filosofica famiglia e Dante uscito dalla selva* (ovest), *Dante respinto dalla lupa* (sud), *Dante e Virgilio dinanzi alla porta dell'Inferno* e *Caron dimonio* (est). Sulla volta al centro Dante con una cetra in mano tra il Genio della poesia e il Genio italico; a nord la *Divina Clemenza* nell'atto di rivolgersi a Lucia, a sud *Lucia che espone a Beatrice il volere della Divina Clemenza*, a est e ovest un coro di angeli e vergini.

⁴⁹ L'esecuzione dell'opera coincide cronologicamente con l'edizione di Gustave Doré, pubblicata in Francia fra il 1861 e il 1868 e subito dopo in Italia da Sonzogno. Si veda A. Rondani, *La mostra delle illustrazioni date all'Inferno e al Purgatorio danteschi di Francesco Scaramuzza*, in Id., *Scritti d'arte*, Parma, Grazioli, 1874, pp. 129-247.

questo privilegiato rapporto con Dante un suo *Autoritratto con la cartella dei disegni danteschi*,⁵⁰ dove si legge la citazione variata di *Inferno*, I, 83-84: “valgami il lungo studio e il grande amore / che m’han fatto cercar lo suo volume”. Anche nel caso di Scaramuzza il dantismo è accompagnato da un vistoso impegno nel campo del magnetismo animale ma soprattutto dello spiritismo, come testimoniano numerosi contributi scientifici⁵¹ e ugualmente le sue composizioni letterarie. Pensiamo alle *Poesie spiritiche* (1860),⁵² al *Poema sacro dettato dallo spirito di Lodovico Ariosto*, pubblicato insieme a *Due commedie dettate dallo spirito di Carlo Goldoni* (1873). Pensiamo soprattutto ai *Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell’ultima Dante Allighieri da lui dettati per introduzione a maggior poema* (1875). Quest’opera si presenta come frutto di dettature spiritiche trascritte fra il 1868 e il 1870,⁵³ secondo una modalità che l’autore aveva già attuato nel *Poema Sacro*:

“Ma come avvenne, ed avviene ch’io così scrivo? Senza avere formato nessun proposito, senza un argomento, senza un pensiero in testa, freddo come l’uomo cui nulla preme, mi metto al tavolo, ed, evocato qualche eletto Spirito, (dico le cose come a me si porgono), scrivo le parole che sento venirmi in mente così proprio come se fossero da me pensate, ma delle quali non rilevo il senso se non a misura del mio procedere

⁵⁰ Parma, collezione Gianfrancesco Aimi.

⁵¹ Si veda F. Scaramuzza, *Sul magnetismo animale e sullo spiritismo*, in “Annali dello Spiritismo in Italia. Rivista psicologica”, XVII, 1, 1880, pp. 24-26; 2, pp. 54-59; 3, pp. 88-94; 4, pp. 116-120; 5, pp. 155-157; 6, pp. 184-186; 7, pp. 212-218; 8, pp. 247-250; 9, pp. 282-284; 10, pp. 313-315; 11, pp. 340-342; 12, pp. 375-377; ivi, XVIII, 1, 1881, pp. 24-28; 2, pp. 51-56; 3, pp. 86-90; 4, pp. 118-121; 5, pp. 154-157; e Id., *Palingenesi. Libro di cosmologia dettato... dallo spirito di Giorgio Jan*, ivi, XVIII, 8, 1881, pp. 246-250; 9, pp. 281-286; 10, pp. 313-319; 11, pp. 345-348; 12, pp. 373-378; ivi, XIX, 1, 1882, pp. 29-31; 2, pp. 55-60; 3, pp. 93-96; 4, pp. 117-120; 5, pp. 151-154; 6, pp. 184-186; 7, pp. 221-224; 8, pp. 253-255; 9, pp. 283-286.

⁵² Si veda Id., *Poesie spiritiche. Strenna a totale beneficio de’ Pii Istituti parmensi, della Casa di Provvidenza e degli asili d’infanzia*, Parma, Ferrari, 1860.

⁵³ Esercizio analogo, ancorché di mediocre qualità letteraria, è il poema in trentatré canti di terzine a rima incatenata *Il pellegrinaggio nei cieli*, omaggio alla *Commedia* pubblicato da un giovane commesso di negozio fiorentino. Si veda G. Fanciullacci, *Il pellegrinaggio nei cieli. Poema dettato da uno spirito al ‘medium’ Gino Fanciullacci*, Firenze, Tipi dell’Arte della Stampa, 1881.

innanzi. Quando poi ripiglio a scrivere dopo avere intralasciato, così da un giorno come da un mese, non rileggo mai lo scritto, e riprendo il filo del dettato non altrimenti che se non avessi mai sospeso di scrivere”,⁵⁴

e che già in quell’occasione aveva descritto nella sua particolare problematica formale (la solita discrasia fra le parole dei poeti antichi e quelle del loro spirito evocato dal *medium*):

“ [...] noi sappiamo che gli Spiriti acquistando la loro libertà collo spogliarsi della veste mortale, non acquistano (generalmente parlando) maggiore scienza di quella che avevano cumulata nelle precedenti incarnazioni; ma conservano anche per lungo andare di tempo le stesse idee, che vengono poi rettificando man mano collo studio, colla discussione, coll’osservazione, non altrimenti di quel che succede tra noi [...] Questi dettati ultramondani sono improvvisati; né sono punto atti a dar la misura della perfezione che avrebbe raggiunto se avesse potuto meditarli e correggerli a piacimento. Ma vi è per di più la circostanza che il povero poeta era qui costretto a valersi di uno strumento imperfettissimo, il Medium, soggetto talora a non intenderlo, a frantenderlo spesso, e quindi a scrivere diversamente da quel che gli veniva realmente suggerito [...] Ho poi anche un’ultima osservazione da fare, ed è: che gli Spiriti eletti ne’ loro dettati sogliono curarsi meno assai della forma che non della sostanza.”⁵⁵

Lo spirito di Dante narra delle sue molteplici reincarnazioni in un progressivo affinamento spirituale: quattro esistenze su due pianeti sconosciuti agli astronomi, tre esistenze come antropofago e schiavo, fino al massimo grado di perfezione in seno a Colui che è un “Essere Infinito, Unico, al cui / Potere e al cui Voler non è confine / [...] il Tutto”.⁵⁶ Non a caso il primo canto sottolinea subito l’opposizione fra la materia e la verità trascendente:

“Se per divin Volere a te mi reco,

⁵⁴ F. Scaramuzza, *Al Lettore*, in Id., *Poema sacro dettato dallo spirito di Lodovico Ariosto coll’aggiunta di due commedie dettate dallo spirito di Carlo Goldoni*, Parma, Ferrari, 1873, p. V.

⁵⁵ Ivi, pp. VIII-IX.

⁵⁶ Cfr. Id., *Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell’ultima Dante Allighieri da lui dettati per introduzione a maggior poema...*, Firenze-Roma, Tipografia Cenniniana, 1875, p. 8 (I, 54-56).

e mi è sì dolce e leve il novo incarco,
m'ingegnerò di muover quivi un'eco

che sia facella a chi del terren carco
al ben dell'intelletto si fa velo
così che al Sommo Ver tien chiuso il varco.”⁵⁷

A Dante è dedicato l'intero secondo canto, introducendo la figura di Beatrice entro una fitta rete di richiami stilnovistici e citazioni della *Commedia*. L'esperienza ultramondana, intesa come unica via di salvezza, diventa qui occasione per aprire la mente a esoterici “eterni veri”,⁵⁸ legati al sapere occulto di cui la dottrina spiritica si fa promotrice, entrando in conflitto con i dogmi religiosi. Le invettive dantesche contro la chiesa di Roma ritornano, allora, per tematizzare uno scontro storico ben diverso che riguarda la conciliazione dello spiritismo con il cattolicesimo (nel 1864 gli scritti di Kardec erano stati messi all'*Indice*):

“che quel che esposi allor fu necessario
a diradar la densa tenebria,
che venne dall'improvvido sacrario

di quella Roma, che di peggio in peggio
contro il Vangelo il Clero temerario
progredendo, digià cadere io veggio!”⁵⁹

Ed è significativo che Scaramuzza avesse già sottoposto il suo *Poema sacro* all'attenzione del segretario di Stato di Pio IX cardinale Giacomo Antonelli, in questi termini prudenti:

⁵⁷ Ivi, p. 7 (I, 1-6). Si veda D. Alighieri, *Inferno*, III, 18, *Purgatorio*, VI, 133 e VIII, 20.

⁵⁸ Cfr. F. Scaramuzza, *Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell'ultima Dante Alighieri da lui dettati per introduzione a maggior poema...*, cit., p. 28 (II, 272).

⁵⁹ Ivi, p. 29 (II, 299-304).

“Quantunque il libro ch’io oso offerirLe non sia al tutto secondo i Dogmi della Chiesa Cattolica Romana, esso è però secondo i dettami della pura Legge del Cristo, ed il sottoscritto che per sua disgrazia era da pochi anni in qua un Ateo od almeno un Panteista, essendo divenuto per Grazia Divina addetto alle dottrine spiritiche, oggi è Cristiano e cerca ogni mezzo onde purificare e migliorare il proprio spirito incarnato.

Io la supplico pertanto a voler prendere in considerazione l’opera ch’io Le presento, perché io vo persuaso ch’Ella non potrà sinistramente giudicarla come opera di Satana (perché dettata dagli spiriti), giacché questo *Poema*, intitolato *Sacro*, non spira che Amore Divino, e già non pochi ha convinto nella dottrina sì chiaramente e sì nettamente sviluppata.”⁶⁰

Al primo quarto del Novecento risalgono altre scritture che coniugano dantismo ed esperienze visionarie, come quella del fiorentino Salvatore Minocchi,⁶¹ un teologo legato al Modernismo⁶² e animatore della rivista “Studi Religiosi” fra il 1901 e il 1907, sospeso *a divinis* per le posizioni eterodosse espresse nella conferenza *Il Paradiso terrestre e il dogma del peccato originale* del 1908. Il suo *L’ombra di Dante* del 1921 narra in prosa il viaggio estatico dell’anima disincarnata dell’autore, a partire dalla riflessione su un libro non specificato ma identificabile con molta probabilità nella *Commedia* dantesca:

“Leggere. Ma che cosa? Un libro che compenetrasse con la forza della passione, con la virtù del pensiero, il mio profondo essere e lo immergesse in quel gaudio che presentiva, e nel quale così dolcemente mi sarei perduto. Un libro nel quale vibrasse in unità di ritmo, l’armonia della duplice visione e aspirazione del senso e dell’idea. Dov’era mai? Dov’era quel libro di canti, quel poema, quel dramma, che valesse il raggio de’ cieli, il respiro dei campi?”⁶³

⁶⁰ La lettera è citata in E. Costa, *Francesco Scaramuzza. Ricordi aneddotici*, Parma, Battei, 1886, pp. 9-10.

⁶¹ Si veda F. Malgeri, *Salvatore Minocchi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2010, vol. 74, pp. 682-686.

⁶² Fra Otto e Novecento la corrente modernista ha rappresentato un importante tentativo di rinnovamento della Chiesa, proponendo un compromesso fra le verità di fede e i nuovi orizzonti del progresso scientifico. Il Modernismo è condannato nel 1907 con il decreto *Lamentabili sane exitu* e con l’enciclica *Pascendi*. Si veda P. Scoppola, *Crisi modernista e rinnovamento cattolico in Italia*, Bologna, il Mulino, 1975³.

⁶³ S. Minocchi, *L’ombra di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1921, pp. 11-12.

Sprofondato in un torpore catalettico l'autore vaga in spirito entro una Firenze ridotta a landa desolata e sconvolta dalla tempesta, trasformata in un funebre ossario e sull'orlo di un'imminente apocalissi. Dal colle di Montughi egli raggiunge l'"antica selva delle Cascine",⁶⁴ dove Percy Bysshe Shelley aveva scritto *Ode to the West Wind* ispirandosi proprio a Dante, una poesia che Minocchi a sua volta riutilizza per creare la sua livida scenografia. Costeggiando l'Arno in piena, novello Acheronte popolato di folle "su zattere e barche, dannati e diavoli in maschera",⁶⁵ pronte per essere risucchiate dal crollo del ponte alla Carraia, il narratore raggiunge la chiesa di Santa Trinita dove si abbandona a riflessioni sulla morte e sull'ontologia spiritica. La chiesa, stipata di fantomatiche presenze del passato, si trasforma da luogo di pace in un teatro di lotte e soltanto la luminosa apparizione di Dante riporta la quiete. Appare quindi la visione simultanea dei tre regni ultramondani, descritti a ritroso in una sacra rappresentazione intitolata *Mistero dell'Anima*. L'anima invoca allora lo stesso Dante, "spirito magno" e "anima forte",⁶⁶ pronta ad accoglierne la parola, tutta intessuta di echi neoplatonici:

"Il giorno in cui conobbi che la salvezza dell'anima non era da cercare nei limiti della natura corporea, ma di là dalle apparenze della vita, nell'ombratile mondo dei morti, la fede in me, nella mia attuale realtà, fu più salda che mai. Anzi, parvi a me stesso come la sola misura spirituale, per cui potrei comprendere, di là dalla vita, la realtà dello spirito, creatore dell'universo."⁶⁷

Meno generico e dichiaratamente spiritistico è invece *La realtà del mistero. Ultrafania*, pubblicato nel 1929 presso la Società per lo Studio della Biopsichica dall'avvocato milanese Gino Trespioli. L'autore

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 15.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 31.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 86-87.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 94.

collabora con tre *medium* femminili che fungono da preziose “ultrafane” cioè portatrici di luce nell’aldilà, esploratrici di verità occulte; e il suo viaggio oltremondano, all’insegna dell’estasi, è anche in questo caso dichiaratamente dantesco, attraverso paesaggi popolati da “leggeri fantasmi luminosi [...] anime libere dal corpo fisico non solo, ma il cui corpo fluidico si è fatto di una chiarezza, di una trasparenza angelica”.⁶⁸

Basta leggere la pagina che evoca Paolo e Francesca, con una fitta serie di rimandi al quinto canto dell’*Inferno*:

“E la prima voce che viene è armonia d’amore:

*Fummo due corpi sospesi nell’ardore,
fummo due fiamme unite in un sol foco*

Seguirono due nomi: Paolo e Francesca.

*Non l’inferno per noi anime marzie,
ma andammo in cerca del dolore al vento
per qui tornare poi in vere grazie.*

Voi – diss’io lietamente stupito – sareste venute dal maremorto, colombe dal disio chiamate?

*Or noi colombe qui tornate siamo
dal duro camminare in plaga morta
per qui tornare poi in vere grazie.*

Ripetei l’antico verso:

Amor che a nullo amato amar perdona...”⁶⁹

Lo stesso Dante appare nella sfera più alta in compagnia di altri intelletti divinizzati (Omero, Virgilio, Leonardo) e in endecasillabi imbastisce un lungo colloquio, che l’autore presenta come prova inconfutabile della verità di quanto narrato. Recensendo *Ultrafania* su

⁶⁸ Cfr. G. Trespioli, *La realtà del mistero. Ultrafania*, Milano, Società per lo studio della biopsichica, 1929, p. 119.

⁶⁹ Ivi, p. 123.

“Luce e ombra”, tuttavia, il direttore della rivista Antonio Bruers definisce senza mezzi termini “ciarpame poetico”⁷⁰ l’opera del Trespioli, riproponendo così il dilemma della veridicità delle scritture medianiche.

Nella cultura spiritistica fra Otto e Novecento assistiamo così ad un’elaborazione finemente razionale dell’irrazionale, attraverso la teorizzazione di architetture, mappe, paesaggi metafisici dell’invisibile e fitte indagini sui mondi sconfinati dello spirito. Nel nuovo ambiente, ben diffuso anche in Italia, Dante svolge un ruolo di primaria importanza per consolidare la teoresi parapsicologica: la *Commedia* diventa una miniera di sapienza spiritica da saccheggiare e da esplorare, come un autentico testo sacro.

⁷⁰ Cfr. A. Bruers, *Disquisizioni “ultrafaniche”*, in “Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche”, XXX, 4, 1930, p. 191.



RINALDO RINALDI

IL TOPO DI GADDA E MAUPASSANT

Al centro del primo romanzo di Guy de Maupassant, *Une vie*, pubblicato nel 1883, è descritto un sogno della protagonista. La “comtesse”¹ Jeanne de Lamare ha appena scoperto l’adulterio del marito Julien con la serva contadina Rosalie e la rivelazione la sprofonda nell’incoscienza di una lunga malattia, introdotta appunto da questo incubo:

“Puis un cauchemar – était-ce un cauchemar ? – l’obséda. Elle était couchée dans sa chambre. Il faisait jour, mais elle ne pouvait pas se lever. Pourquoi ? elle n’en savait rien. Alors elle entendait un petit bruit sur le plancher, une sorte de grattement, de frôlement, et soudain une souris, une petite souris grise, passait vivement sur son drap. Une autre aussitôt la suivait, puis une troisième qui s’avançait vers la poitrine, de son trot vif et menu. Jeanne n’avait pas peur ; mais elle voulut prendre la bête et lança sa main, sans y parvenir.

Alors d’autres souris, dix, vingt, des centaines, des milliers surgirent de tous les côtés. Elles grimpaient aux colonnes, filaient sur les tapisseries, couvraient la couche toute entière. Et bientôt *elles pénétrèrent sous les couvertures* : Jeanne les sentait glisser sur sa peau, chatouiller ses jambes, descendre et monter le long de son corps. Elle les voyait venir du pied du lit pour *pénétrer dedans contre sa gorge* ; et elle se débattait, jetait ses mains en avant pour en saisir une et les refermait toujours vides.”²

¹ Cfr. G. de Maupassant, *Une vie*, in Id., *Romans*, Édition établie par L. Forestier, Paris, Gallimard, 1987, p. 134

² Ivi, p. 87. Sottolineature nostre.

Fra il 1897 e il 1932 *Une vie* è stato ripetutamente tradotto in italiano³ ed è possibile che fosse presente fra le letture del giovane Carlo Emilio Gadda, fedele frequentatore della letteratura francese (in traduzione e in originale) per tutta la sua vita.⁴ A dire il vero Maupassant non ha una larga presenza nella biblioteca gaddiana superstite⁵ e poche sono le citazioni esplicite nell'opera dello scrittore,⁶ eppure una traccia del sogno di Jeanne sembra emergere in un altro sogno inserito da Gadda nell'ottavo capitolo del suo romanzo del 1957, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.⁷ Certo, la pagina gaddiana è grottesca e comica, un lungo fuoco d'artificio stilistico e linguistico che sembra ben lontano dal breve, scarno e drammatico "cauchemar" di Jeanne. Il sognatore in questo caso è un brigadiere dei carabinieri ossessionato dai gioielli rubati che dovrà recuperare ed è un "topazio" a trasformarsi quasi subito in un "topo":

³ 1897 (Treves), 1899 (Salani), 1924 (Barion), 1926 (Sonzogno), 1931 (Mondadori), 1932 (Bietti).

⁴ Si veda R. Rinaldi, *Balzac in Gadda: tecnica della citazione multipla nella "Cognizione del dolore"*, in Id., *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della "Cognizione del dolore"*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 91.

⁵ Sono presenti solo due traduzioni italiane che antologizzano alcune novelle, *Opere scelte*, traduzione di D. Valeri, Milano, Garzanti, 1942 e *Il vagabondo*, Milano, Sonzogno, 1928. Si veda *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Prefazione di W. Pedullà, Roma, Bulzoni, 2001, vol. I: *Catalogo*, a cura di A. Cortellessa e M. T. Iovinelli, pp. 166-167.

⁶ Registriamo solo un riferimento alla sifilide di Maupassant e un generico accenno alle sue novelle. Si veda rispettivamente C. E. Gadda, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, in Id., *Saggi giornali favole*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti, 1992, vol. II, p. 258 e Id., *Il bar*, in Id., *Accoppiamenti giudiziari*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, vol. II, p. 852.

⁷ La voce "mi-carême", che peraltro è proprio inserita nell'apertura dell'ottavo capitolo, è l'unico rinvio a Maupassant in M. A. Terzoli, *Commento a "Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana" di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015, vol. II, p. 641 (VIII, 37-38). Si veda C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 188. Per una lettura freudiana del sogno gaddiano si veda F. Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticciaccio"*, Bologna, il Mulino, 1995 p. 109 e E. Gioanola, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 312-315.

“Aveva sognato un topazio: che cos’è, infine, un topazio? un vetro sfaccettato, una specie di fanale giallo giallo, che ingrossava, ingrandiva d’attimo in attimo fino ad essere poi subito un girasole, un disco maligno che gli sfuggiva rotolando innanzi [...] al passaggio a livello di Casal Bruciato il vetrone girasole... per fil di dest! E’ s’era involato lungo le rotaie cangiando sua figura in topaccio [...] il topo-topazio s’era derogato di rotaia, s’era buttato alla campagna nella notte [...] .”⁸

Se in Maupassant il topo ha una chiara valenza fallica legata alla penetrazione sessuale, mentre Jeanne oscilla ambigualmente fra desiderio e rifiuto di una pulsione puramente fisica (“Jeanne n’avait pas peur ; mais elle voulut prendre la bête et lança sa main, sans y parvenir”), come nella prima notte di nozze,⁹ anche in Gadda questo topo inafferrabile e capace di ingrossarsi a vista d’occhio è un’evidente immagine erotica. Qui non assistiamo alla moltiplicazione dei topi come in *Une vie*, ma a una moltiplicazione delle figure femminili: alla contessa Jeanne corrisponde infatti una “contessa Circa”¹⁰ che è insieme la Maga Circe e la vecchia sarta Zamira circondata dalle sue apprendiste o “alunne”, nude e pronte a concedersi ai clienti trasformati (come nel mito) in “imminenti suini” o in “porci grifuti”.¹¹ Nel gioco erotico le ragazze fingono di respingere i maschi in erezione con una “danza simulatamente apotropàica”:

“ [...] una frotta di spaurite mamillone facevan le viste d’abborrire un branco di satiri, di farsi schermo e ricovero e delle mani e della fuga avverso i rubescenti e fumiganti lor tirsi”;¹²

ma la paura finta si trasforma in paura vera e in una fuga delle ninfe orchestrata secondo il canonico schema mitologico:

⁸ C. E. Gadda, *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 192.

⁹ Si veda G. de Maupassant, *Une vie*, cit., pp. 46-48.

¹⁰ Cfr. C. E. Gadda, *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 194.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 193.

¹² *Ibidem* (anche sopra).

“Piombatogli in quel punto tra le gambe come la nera fólgora d’ogni solletico e d’ogni nero evenire, il topaccio pazzo aveva impaurato a un tratto le belle [...] erano schizzate via in ogni direzione in ogni canto, dimesso d’un subito, alla sola vista di quella spiritata pantegana, il loro ancheggiato e mamillante sacerdozio.”¹³

Rimane sola ad accogliere il topo-fallo, come Jeanne, proprio la “contessa Circia” che si offre in una posizione inequivocabile:

“Ma la contessa Circia [...] arrovesciato il capo, smarriti nella notte i capelli, coi due diti pollice indice con un topazio giallo cadauno aveva sollevato la gonna, sul davanti [...] Lo spiritato ratto aveva infilato quella via, ch’era la via del dovere, per lui e per l’annasante sua fifa, le rampicava ora le cosce come un’edera, grasso e nel suo terrore fremente, la faceva ridere e ridere a cascatella grulla, smaniare dal solletico [...] .”¹⁴

Come quelli di *Une Vie* (“Jeanne les sentait glisser sur sa peau, chatouiller ses jambes, descendre et monter le long de son corps”), il topo gaddiano solletica la sua vittima, producendo però aperte risate secondo il tono risolutamente buffonesco della pagina e non stupisce allora che il sogno si concluda in chiave grottesca con l’impossibilità del coito (“ce l’aveva di cartone e di gesso, le mutanne, quella volta. Perché una volta in vita le avevano ingessato la trappola”).¹⁵ Se il suggerimento di Maupassant c’è stato, Gadda si è preoccupato di riscriverlo e per così dire ‘tradurlo’ nel suo codice barocco, deformandone i dati ma non al punto da renderli irriconoscibili. La conferma sembra venire da un’altra pagina di *Une Vie* che fornisce un dettaglio ulteriore al sogno del *Pasticciaccio*, sottoposto anche questa volta a provocatorio capovolgimento.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 194.

¹⁵ Cfr. *ibidem*. L’accenno è alla malformazione congenita femminile (l’assenza o la chiusura della vagina) nota come sindrome di Mayer-Rokitansky-Küster-Hauser.

Se il tema centrale del romanzo gaddiano è proprio l'impossibilità dell'amore e della continuazione biologica, rappresentata dalla melanconica figura di Liliana Balducci,¹⁶ in *Une vie* il triste destino della protagonista conosce tuttavia un momento di felicità. La "repugnance" di Jeanne per i "rapports intimes"¹⁷ col marito, che la scoperta dell'adulterio confermerà drammaticamente, si interrompe infatti durante il loro viaggio di nozze in Corsica, mentre gli sposi si dissetano a una fonte:

"Ils avaient soif, une trace humide les guida [...] jusqu'à une source toute petite canalisée dans un bâton creux [...] Jeanne s'agenouilla pour boire ; et Julien en fit autant.

Et comme elle savourait la fraîcheur de l'eau, il lui prit la taille et tâcha de lui voler sa place au bout du conduit de bois. Elle résista ; leurs lèvres se battaient, se rencontraient, se repoussaient. [...] Et le filet d'eau froide, repris et quitté sans cesse, se brisait et se renouait, éclaboussait les visages, les cous, les habits, les mains. Des gouttelettes pareilles à des perles luisaient dans leurs cheveux. Et des baisers coulaient dans le courant."¹⁸

Con elegante precisione Maupassant descrive qui il primo orgasmo della giovane sposa finalmente appagata, collegandolo simbolicamente alla sete e alla freschezza dell'acqua:

"Soudain Jeanne eut une inspiration d'amour. Elle emplit sa bouche du clair liquide, et, les joues gonflées comme des outres, fit comprendre à Julien que, lèvres à lèvres, elle voulait le désaltérer.

Il tendit sa gorge, souriant, la tête en arrière, les bras ouverts ; et il but d'un trait à cette source de chair vive qui lui versa dans les en désir enflammé.

Jeanne s'appuyait sur lui avec une tendresse inusitée ; son cœur palpitait ; ses seins se soulevaient ; ses yeux semblaient amollis, trempés d'eau. [...]

Il s'abattit sur elle, l'étreignant avec emportement. Elle haletait dans une attente éternuée et tout à coup elle poussa un cri, frappée, comme de la foudre, par la sensation qu'elle appelait."¹⁹

¹⁶ Si veda R. Rinaldi, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010, pp.117-121.

¹⁷ Cfr. G. de Maupassant, *Une vie*, cit., p. 49.

¹⁸ Ivi, p. 57.

¹⁹ Ivi, pp. 57-58.

Ritroviamo lo spunto nel sogno di Gadda, dove l'abbandono erotico è analogamente legato al desiderio di bere e al liquido che disseta, ma l'acqua si trasforma e si degrada in un bizzarro catalogo di liquori. Se Jeanne assapora “la fraîcheur [...] du clair liquide” e ha gli occhi “trempés d'eau”, la “contessa Circia” è invece “ebriaca” e le “perles” non sono goccioline d'acqua ma “lacrime etiliche”:

“Ma la contessa Circia ebriaca arrovesciava il capo all'indietro, ricadendole i capelli zuppi [...] nella torpida benignità della notte: zuppi d'uno shampo di white label [...] e dagli occhioni strabuzzati, che gli si vede il bianco di sotto a l'iridi come d'una Teresa riposseduta dal demonio, le gocciolavano giù per il volto lacrime etiliche, stille azzurrine: opalescenti perle d'un contrabbandato Pernod. Invocava la fiasca del ratafià [...] Stillava perle azzurrine, lacrime di àloe, di terebinto, e di wodka [...] .”²⁰

Spostamenti di questo genere dal registro alto al registro basso, prestiti camuffati e trasformati dall'interno, sono una pratica comune della scrittura gaddiana, spesso stimolata in tal senso dalla letteratura francese (si pensi a Honoré de Balzac).²¹ Anche il nome di Maupassant, finora assente nei repertori, può forse entrare a far parte, sia pure marginalmente, della memoria letteraria dell'Ingegnere.

²⁰ C. E. Gadda, *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 194.

²¹ Si veda R. Rinaldi, *Balzac in Gadda: tecnica della citazione multipla nella “Cognizione del dolore”*, cit., pp. 87-153.

PAROLE RIPETUTE / WORDS REPEATED



“La poésie n’est rien quand elle est citée, elle ne peut être que *détournée*, remise en jeu.”

G. Debord, *All the King’s Men*

Il breve saggio sulla citazione che Guy Debord e Gil Wolman pubblicarono nel 1956 sulla rivista belga “Les Lèvres nues”, un anno prima della fondazione dell’Internazionale Situazionista, scavalcava programmaticamente il dibattito sull’arte e sull’estetica: la scommessa era in primo luogo politica, come avrebbe ribadito qualche mese dopo un altro articolo uscito sulla medesima rivista, *Théorie de la derive*. Si trattava di incrinare la dimensione alienata del quotidiano e di costruire momenti di esistenza liberata, “situazioni” appunto, trasformando lo spazio urbano e i comportamenti. La citazione non valeva allora per se stessa ma per quello che significava nel nuovo contesto, non solo come capovolgimento o deformazione delle frasi d’origine per così dire disalienandole, ma anche come gesto rivoluzionario. La citazione ovvero il plagio avrebbero dovuto fondare quello “style insurrectionnel” raccomandato dieci anni più tardi dallo stesso Debord nella *Société du spectacle* ispirandosi a Lautréamont: uno stile che “serre de près la phrase d’un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l’idée juste”.¹ È su quest’uso politico e insieme pratico della citazione, non esclusivamente letterario, che la riflessione teorica di oggi dovrebbe tornare a riflettere, in un mondo dove la ripetizione delle parole e delle immagini, da *internet* ai *social networks*, rappresenta al contrario uno pseudo-sapere integralmente cristallizzato.

¹Cfr. G. Debord, *La Société du spectacle*, in Id., *Œuvres*, édition établie et annotée par J.-L. Rançon en collaboration avec A. Debord, Préface et introduction de V. Kaufmann, Paris, Quarto Gallimard, 2006, p. 854.

GUY-ERNEST DEBORD – GIL J. WOLMAN

ISTRUZIONI PER L'USO DEL 'DÉTOURNEMENT'

Tutti gli animi abbastanza avveduti della nostra epoca convengono sul fatto evidente che per l'arte è divenuto impossibile affermarsi come attività superiore, o anche solo come attività di compensazione alla quale potersi onorevolmente dedicare. La causa di questo declino è manifestamente la comparsa di forze produttive che necessitano di altri rapporti di produzione e di una nuova pratica della vita. Nella fase di guerra civile in cui ci troviamo impegnati, e in rapporto stretto con l'orientamento che scopriamo per certe future attività superiori, possiamo considerare che tutti i mezzi d'espressione conosciuti andranno a confluire in un generale movimento di propaganda che deve abbracciare tutti gli aspetti, in perpetua interazione, della realtà sociale.

Sulle forme e sulla natura stessa di una propaganda educativa si fronteggiano diverse opinioni, generalmente ispirate alle varie politiche riformistiche attualmente in voga. Ci basti dichiarare che, per noi, sul piano culturale come su quello strettamente politico, le premesse della rivoluzione non sono solo mature, ma hanno già cominciato a marcire. Non soltanto il regresso, ma anche il perseguimento di obiettivi culturali 'attuali', in quanto in realtà dipendenti dalle formazioni ideologiche di una società passata che ha prolungato la sua agonia fino ai giorni nostri, non

possono avere che un'efficacia reazionaria. L'innovazione estremistica ha unicamente una giustificazione storica.

Nel suo insieme, l'eredità letteraria e artistica dell'umanità deve essere utilizzata a fini di propaganda partigiana. Si tratta, beninteso, di superare qualsiasi idea di scandalo. Dato che la negazione della concezione borghese del genio e dell'arte ha già ampiamente fatto il suo tempo, i baffi della Gioconda² non presentano più alcuno spunto di interesse maggiore della prima versione dello stesso quadro. È necessario oggi seguire quel processo fino alla negazione della negazione. Rivelando, in un'intervista³ recentemente rilasciata al settimanale "France-Observateur",⁴ di aver operato dei tagli ai classici del teatro per renderne la rappresentazione più felicemente educativa, Bertolt Brecht⁵ si è dimostrato ben più vicino di Duchamp⁶ alla conseguenza rivoluzionaria che andiamo reclamando. Bisogna inoltre notare che, nel caso di Brecht, questi utili interventi sono mantenuti entro limiti ristretti da un infondato rispetto della cultura, così come essa viene definita dalla classe dominante: quello stesso rispetto, insegnato nelle scuole elementari della borghesia e nei giornali dei partiti

² Allude alla riproduzione della *Gioconda* leonardesca munita di baffi e pizzetto, realizzata nel 1919 da Duchamp col titolo *L.H.O.O.K.*

³ Si veda C. Bourdet – E. Sello, *Une heure avec Bertolt Brecht*, in "France-Observateur", 30 juin 1955, pp. 27-29.

⁴ "France Observateur" è un settimanale politico-culturale preceduto da "L'observateur" e fondato nel 1954. Nel 1964 sarebbe diventato il "Nouvel Observateur".

⁵ In Germania negli anni Venti, Bertolt Brecht (1898-1956) è stato assistente alla regia di Max Reinhardt e Erwin Piscator. Rientrato dall'esilio americano nel 1948, ha fondato e diretto la compagnia Berliner Ensemble a Berlino Est, insieme a Helene Weigel.

⁶ Marcel Duchamp (1887-1968) ha realizzato a partire dal 1914 una serie di *ready-made*, oggetti di origine industriale promossi al ruolo di oggetti artistici allo scopo di desacralizzare i valori tradizionali attribuiti all'arte.

operai, che spinge i comuni più rossi della periferia parigina a reclamare sempre *Il Cid*,⁷ invece di *Madre Coraggio*,⁸ nelle *tournées* del T. N. P.⁹

A dire il vero, bisogna farla finita con tutte le nozioni di proprietà personale in questa materia. Il sorgere di altre necessità rende sorpassate le “geniali” realizzazioni precedenti. Esse divengono ostacoli, temibili abitudini. La questione non è sapere se siamo o meno inclini ad apprezzarle. Dobbiamo passare oltre.

Tutti gli elementi, ovunque essi siano presi, possono divenire oggetto di nuovi accostamenti. Le scoperte della poesia moderna sulla struttura analogica dell’immagine dimostrano che fra due elementi, anche dalle origini più lontane possibili, si stabilisce sempre un rapporto. Attenersi al quadro di un ordine personale delle parole deriva solo dalla convenzione. L’interferenza di due mondi sentimentali, la messa in presenza di due espressioni indipendenti superano i loro elementi primi, ottenendo un’organizzazione sintetica di efficacia superiore. Tutto può servire.

Va da sé che non solo è possibile correggere un’opera o integrare diversi frammenti di opere sorpassate in un’opera nuova, ma anche mutare il senso di quei frammenti, e camuffare in tutti i modi che si giudicheranno opportuni quel che gli imbecilli si ostinano a chiamare citazioni.

Simili procedimenti parodici sono stati spesso utilizzati per ottenere effetti comici. Ma il comico mette in scena una contraddizione in una situazione determinata, posta come esistente. In queste circostanze, con lo stato delle cose letterarie che ci appare estraneo quanto il paleolitico, la

⁷ *Le Cid* di Pierre Corneille (1636) è una tragicommedia che fa parte del grande repertorio teatrale francese.

⁸ *Mutter Courage und ihre Kinder* di Brecht (1941) è un dramma in due quadri ispirato a un’opera di Grimmshausen, ambientato durante la Guerra dei Trent’anni ma con una riflessione politica militante sulla Germania contemporanea.

⁹ Fondato in Francia nel 1920 da Firmin Gémier e attivo anche nel dopoguerra, il Théâtre National Populaire è stato un teatro sovvenzionato che proponeva un repertorio accessibile al pubblico più largo.

contraddizione non ci fa ridere. Bisogna dunque concepire una fase parodistico-seria in cui l'accumulazione di elementi *détournés*, lungi dal voler suscitare l'indignazione o il riso facendo riferimento alla nozione di opera originale, ma marcando al contrario la nostra indifferenza per un originale svuotato di significato e dimenticato, sarebbe rivolta a rendere un certo sublime.

È noto che Lautréamont¹⁰ si è spinto così lontano su questa strada da ritrovarsi ancora parzialmente incompreso dai suoi più accesi ammiratori. Malgrado la chiarezza del procedimento applicato nelle *Poesie*,¹¹ in particolare sulla scorta della morale di Pascal e Vauvenargues,¹² al linguaggio teorico – nel cui ambito Lautréamont vuol fare sfociare i ragionamenti, per concentrazioni successive, alla sola massima –, ci si è stupiti per le rivelazioni di un certo Viroux,¹³ che dal momento in cui sono state fatte, tre o quattro anni fa, hanno permesso anche ai più ottusi di

¹⁰ Isidore Ducasse detto il Conte di Lautréamont (1846-1870) è autore dei *Chants de Maldoror* (1868-1869) e di *Poésies* (1870), testi in prosa che si presentano come manifesti di una rivolta assoluta, all'insegna della crudeltà sadica, di un immaginario al limite della scrittura automatica e di un'ironica pratica del *pastiche* e del *collage*. Scoperta dai simbolisti, l'opera è diventata una clamorosa anticipazione delle esperienze surrealiste.

¹¹ In particolare la seconda sezione delle *Poésies* è un *collage* che reimpiega quasi esclusivamente, rovesciandole in modo provocatorio, delle frasi tratte da Pascal (*Pensées*) e dai moralisti classici (Vauvenargues, *Maximes et Réflexions* e La Rochefoucauld, *Maximes*).

¹² Blaise Pascal (1623-1662), matematico e filosofo francese, ha affidato le sue riflessioni morali e religiose a una serie di note destinate a una *Apologie de la religion chrétienne*, scritte a partire dal 1657 e pubblicate postume col titolo *Pensées* nel 1670. Luc de Clapiers marchese di Vauvenargues (1715-1747) pubblicò nel 1746 una *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* accompagnata da una raccolta di *Maximes et Réflexions*, dove si rivalutano le grandi passioni del cuore.

¹³ Si veda Maurice Viroux, *Lautréamont et le Dr. Chenu*, in "Mercure de France", n. 1070, 1° dicembre 1952, pp. 632-642. Si tratta dei plagi derivati dalla *Encyclopédie d'histoire naturelle ou Traité complet de cette science d'après les travaux des naturalistes les plus éminents*, pubblicata fra il 1850 e il 1861 da Jean-Charles Chenu (1808-1879), che a sua volta riprende quasi letteralmente certe descrizioni della *Histoire naturelle* di Buffon.

riconoscere nei *Canti di Maldoror* l'esistenza di un vasto *détournement*, fra le altre cose di Buffon¹⁴ e delle opere di storia naturale. Il fatto che i prosatori del "Figaro",¹⁵ come lo stesso Viroux, abbiano potuto vedere in questo un'occasione per sminuire Lautréamont, e che altri abbiano creduto di doverlo difendere tessendo l'elogio della sua insolenza,¹⁶ testimonia solo la debolezza intellettuale dei vegliardi dei due schieramenti, impegnati in cortese tenzone. Una parola d'ordine come "il plagio è necessario, il progresso lo implica"¹⁷ è ancora tanto equivocata, e per le stesse ragioni, quanto la famosa frase sulla poesia che "deve essere fatta da tutti".¹⁸

Mettendo da parte l'opera di Lautréamont – la cui apparizione estremamente prematura fa ancora in gran parte sfuggire a una critica esatta –, le tendenze al *détournement* che possono essere riconosciute da uno studio sull'espressione contemporanea sono perlopiù inconsapevoli od occasionali; e, più che nella declinante produzione estetica, è nell'industria pubblicitaria che bisognerebbe cercarne gli esempi più belli.

Si possono innanzitutto definire due categorie principali per tutti gli elementi *détournés*, e senza distinguere se la loro messa in presenza sia o

¹⁴ Georges Louis Leclerc conte di Buffon (1707-1788), responsabile dei giardini reali, scrisse un'enciclopedia *Histoire naturelle* seguita dal supplemento *Les Époques de la nature*, iniziando nel 1744 e valendosi di numerosi collaboratori: l'opera descrive l'insieme del mondo animale e minerale, con ampio spazio concesso alla geologia.

¹⁵ "Le Figaro", fondato nel 1826 e diventato quotidiano nel 1866, è l'espressione dell'opinione moderata e rappresenta in Francia la stampa politico-letteraria borghese.

¹⁶ Allude probabilmente all'articolo di due surrealisti che saranno nel 1960 i primi commentatori delle *Poésies*, Georges Goldfayn – Gérard Legrand, *Le seul véritable vivant*, in "Medium", novembre 1953, p. 3.

¹⁷ La frase qui citata di Lautréamont ha ispirato direttamente la teoria del rovesciamento presentata in questo articolo: "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste". Cfr. I. Ducasse conte di Lautréamont, *Poésies*, in Id., *Opere complete*, A cura di I. Margoni, Torino, Einaudi, 1976, p. 480 (II).

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 490: "La poésie doit être faite par tous. Non par un".

meno accompagnata da correzioni introdotte negli originali. Sono i ***détournements* minori** e i ***détournements* abusivi**.

Il *détournement* minore è il *détournement* di un elemento che non ha importanza autonoma e che dunque deriva tutto il suo senso dalla messa in presenza che gli si fa subire. Si pensi ai ritagli stampa, a una frase neutra, alla fotografia di un soggetto qualunque.

Al contrario, il *détournement* abusivo, detto anche *détournement* di proposizione premonitrice, ha per oggetto un elemento significativo in sé: elemento che dal nuovo accostamento trarrà un valore differente. Uno slogan di Saint-Just,¹⁹ una sequenza di Ejzenstejn,²⁰ per esempio.

Nella maggior parte dei casi, le opere *détournées* di una certa portata saranno dunque costituite da una o più serie di *détournements* abusivi-minori.

Molte leggi sull'utilizzo del *détournement* possono essere stabilite sin d'ora.

È il più remoto fra gli elementi *détournés* a contribuire in maniera più viva all'impressione d'insieme, e non gli elementi che determinano direttamente la natura di quest'impressione. Così, in una metagrafia²¹ relativa alla guerra di Spagna, la frase dal senso più

¹⁹ Louis Antoine Léon Saint-Just (1767-1794), fu uomo politico e teorico della Rivoluzione, schierato con gli estremisti che chiedevano senza appello la morte del re. Membro del Comitato di Salute Pubblica con Robespierre e Georges Couthon, poi presidente della Convenzione nazionale, nel 1794 fu arrestato e giustiziato con gli altri due membri del triumvirato. La concisione e la violenza delle sue opere oratorie ne fanno un modello di tribuno rivoluzionario.

²⁰ SergueïMikhailovitchEisenstein (1898-1948) è stato uno dei più grandi realizzatori del cinema sovietico, sia per i suoi contributi teorici che per i suoi film ispirati a una rivoluzionaria tecnica di montaggio (*Bronenosec Potëmkin* nel 1925, *Oktjabr* nel 1927, *Aleksandr Nevskij* nel 1938, *Ivan Groznyj* nel 1944-1946).

²¹ La metagrafia è una forma d'arte già praticata dai letteristi sull'esempio dei dadaisti. Consiste nell'assemblaggio, sotto forma di *collage*, di fotografie, frasi e parole ritagliate da fonti diverse, soprattutto dalla stampa.

nettamente rivoluzionario è questa pubblicità incompleta di una marca di rossetto: “le labbra più belle hanno un tocco di rosso”.²² In un'altra metagrafia (*Morte di J. H.*)²³ un suicidio è reso con maggior eloquenza da centoventicinque piccoli annunci sulla vendita di bottiglierie che dagli articoli di giornale che ne riferiscono.

Le deformazioni introdotte negli elementi *détournés* devono tendere a semplificarsi all'estremo, dato che la forza principale di un *détournement* è finzione diretta del riconoscimento, cosciente o nebuloso, da parte della memoria. È risaputo. Aggiungiamo solo che se questa utilizzazione della memoria implica una scelta del pubblico preliminare all'uso del *détournement*, questo non è che il caso particolare di una legge generale che regola tanto il *détournement* quanto ogni altra modalità d'azione sul mondo. L'idea di espressione nell'assoluto è morta, e al momento non sopravvive che una scimmiettatura di quella pratica, legata alla sopravvivenza dei nostri nemici.

Il *détournement* è tanto meno efficace quanto più si avvicina a una replica razionale. È il caso di un notevole numero di massime ritoccate da Lautréamont. Più è evidente il carattere razionale della replica, più essa si confonde con lo spirito banale della risposta pronta e arguta, per il quale si tratta di ritorcere contro l'avversario le sue stesse parole. Naturalmente ciò non si limita al linguaggio parlato. È in quest'ordine di idee che ci trovammo a discutere il progetto di alcuni nostri compagni tendente a *détourner* un manifesto antisovietico dell'organizzazione fascista *Pace e Libertà*²⁴ – che proclamava, in un trionfo di bandiere

²² Si riferisce a *Le temps passe, en effet, et nous passons avec lui*, aprile 1954.

²³ Si riferisce a *Mort de J. H. ou Fragiles tissus (en souvenir de Kaki)*, marzo 1954. Jacqueline Harispe detta Kaki, già indossatrice di Dior, si era lasciata cadere dalla finestra del suo albergo il 28 novembre 1953. Aveva vent'anni.

²⁴ *Paix et Liberté* è un'organizzazione creata nel 1950 da René Pleven e Jean-Paul David, appoggiata ufficiosamente dal governo francese e governata da un comitato

occidentali assortite, “l’unione fa la forza” –, aggiungendovi su un volantino in formato ridotto la frase “e le coalizioni fanno la guerra”.

Il *détournement* per semplice ribaltamento è sempre il più immediato e il meno efficace. Questo non significa che non possa avere un aspetto progressivo. Si pensi a questa denominazione per una statua e un uomo: “La Tigre detta Clemenceau”.²⁵ Nello stesso modo, alla costruzione di un ambiente che si fonda su una metafisica data, la messa nera oppone una costruzione d’ambiente nello stesso quadro, ma rovesciando i valori conservati di quella metafisica.

Delle quattro leggi appena enunciate, la prima è essenziale e si applica universalmente. Le altre tre valgono praticamente solo per gli elementi abusivi *détournés*.

Le prime conseguenze evidenti di una generalizzazione del *détournement*, oltre ai poteri intrinseci di propaganda che esso detiene, saranno la riapparizione di un cumulo di pessimi libri; la partecipazione massiccia di scrittori ignorati; la differenziazione sempre più spinta di frasi o di opere plastiche che si troveranno a essere di moda; e soprattutto una facilità della produzione che per quantità, varietà e qualità supererà di gran lunga la scrittura automatica di tediosa memoria.

Il *détournement* non solo conduce alla scoperta di nuovi aspetti del talento, ma, scontrandosi frontalmente con tutte le convenzioni mondane e giuridiche, non può mancare d’apparire come potente strumento culturale

segreto, attiva nel clima della Guerra Fredda per combattere il comunismo e la sua propaganda. Dal 1950 al 1956 il gruppo svolse la sua attività utilizzando manifesti, opuscoli, un bollettino di informazione e una trasmissione radio bisettimanale.

²⁵ Georges Clemenceau (1841-1929), uomo politico francese, deputato radicale dal 1871, contribuì alla caduta di vari ministeri guadagnandosi il soprannome di ‘Tigre’. Difensore di Dreyfus nel 1898, fu nominato presidente del consiglio e ministro dell’interno nel 1906. Capo del governo nel 1917, negoziò dopo la guerra il Trattato di Versailles (1919).

al servizio di una lotta di classe ben cosciente. Il basso costo dei suoi prodotti è l'artiglieria pesante con cui battere in breccia tutte le muraglie cinesi dell'intelligenza. Ecco un vero mezzo di insegnamento artistico proletario, il primo abbozzo di un **comunismo letterario**.

Le proposte e le realizzazioni sul terreno del *détournement* si moltiplicano a volontà. Limitiamoci per il momento a indicare alcune possibilità concrete muovendo dai diversi settori attuali della comunicazione, ed essendo ben chiaro che queste divisioni non hanno alcun valore se non in funzione delle tecniche di oggi, e, con il progresso di queste tecniche, tendono tutte a scomparire a vantaggio delle sintesi superiori.

Oltre alle diverse utilizzazioni immediate di frasi *détournées* nella cartellonistica, nei dischi o nelle trasmissioni radiofoniche, le due principali applicazioni della prosa *détournée* sono la scrittura metagrafica e, in misura minore, il quadro romanzesco abilmente pervertito.

Il *détournement* di un'opera romanzesca completa è un'impresa dal futuro alquanto misero, ma che potrebbe rivelarsi efficace nella fase di transizione. A un simile *détournement* giova accompagnarsi a illustrazioni in rapporto non esplicito con il testo. Malgrado difficoltà che non intendiamo nascondervi, riteniamo sia possibile giungere a un istruttivo *détournement* psicogeografico di *Consuelo*²⁶ di Georges Sand,²⁷ che, così truccato, potrebbe essere rilanciato sul mercato letterario, dissimulato sotto

²⁶ *Consuelo*, pubblicato fra il 1842 e il 1843, è un romanzo che narra la vita di una cantante lirica italiana nel Settecento: la tesi di un avvicinamento fra le classi sociali (qui l'amore fra la cantante figlia di una zingara e Albert conte di Rudolstadt, osteggiato da tutti e concluso con un matrimonio *in extremis*) si ispira a teorie umanitarie che ispirarono altri romanzi della Sand.

²⁷ Aurore Dupin baronessa Dudevant, detta George Sand (1804-1876) nei suoi romanzi come nella vita privata contrappone l'amore e la rigenerazione morale alle convenzioni mondane, in nome di un umanitarismo vicino a Rousseau. Famosa è la serie dei suoi 'romanzi campestri' pubblicati negli anni Quaranta e Cinquanta.

un titolo anodino come *Grande periferia*, o esso stesso *détourné* come *La pattuglia sperduta*²⁸ (sarebbe bene reinvestire in modo analogo parecchi titoli di film da cui non è più possibile trarre altro, non essendosi impossessati delle vecchie copie prima della loro distruzione, o di quelle che continuano ad abbrutire la gioventù nelle cineteche).

La scrittura metagrafica, per quanto arretrato possa peraltro essere il quadro plastico in cui essa si situa materialmente, offre uno sbocco più fecondo alla prosa *détournée*, come agli altri oggetti e immagini che convengono. Se ne può dare un giudizio attraverso il progetto, nato nel 1951 e abbandonato per mancanza di fondi sufficienti, che si proponeva la costruzione di un biliardo elettrico configurato in modo che i giochi delle sue luci e il percorso più o meno prevedibile delle sue biglie servissero a un'interpretazione metagrafico-spaziale dal titolo: *Sensazioni termiche e desideri delle persone che passano davanti ai cancelli del museo di Cluny in novembre, un'ora circa dopo il tramonto*. Da allora, certo, sappiamo che un lavoro situazionista-analitico non può progredire scientificamente su simili binari. I mezzi tuttavia restano validi per dei fini meno ambiziosi.

È chiaramente nell'ambito cinematografico che il *détournement* può raggiungere la sua maggiore efficacia, e senza dubbio, per chi dovesse preoccuparsi dalla cosa, la sua più grande bellezza.

I poteri del cinema sono talmente estesi, e l'assenza di coordinamento di quei poteri così flagrante, che quasi tutti i film che si distinguono dalla miserabile medietà sono in grado di alimentare polemiche infinite fra spettatori o critici professionisti. Aggiungiamo solo che solo il

²⁸ Si riferisce a *The Lost Patrol*, un film prodotto dalla RKO nel 1934 con la direzione di John Ford: storia di una pattuglia inglese perduta nel deserto e lentamente decimata da Arabi invisibili, lasciando alla fine un solo superstite (Victor McLaglen). Nel 1954 è uscito in Italia un film con lo stesso titolo, prodotto da Franco Cristaldi e diretto da Piero Nelli: storia di pochi soldati piemontesi sperduti nelle campagne di Novara dopo la vittoria austriaca del 1849.

conformismo di questa gente impedisce loro di trovare un fascino altrettanto coinvolgente e difetti altrettanto palesi anche nei film di infima categoria. Per dissipare un po' questa risibile confusione di valori, diciamo che *Nascita di una nazione* di Griffith²⁹ è un film fra i più importanti della storia del cinema per il massiccio apporto di innovazioni che presenta. D'altro canto, è un film razzista: dunque non merita assolutamente di essere proiettato nella sua forma attuale. Ma il suo divieto puro e semplice potrebbe risultare spiacevole nel campo del cinema, secondario ma suscettibile di un miglior uso. Sarebbe dunque meglio farne un *détournement* integrale, senza nemmeno doverne toccare il montaggio, con l'aiuto di una colonna sonora in grado di trasformarlo in una possente denuncia degli orrori della guerra imperialista e dell'attività del Ku-Klux-Klan,³⁰ che, come è noto, negli Stati Uniti proseguono ancora oggi.

Un simile *détournement*, ben calibrato, non è tutto sommato altro che l'equivalente morale dei restauri dei dipinti antichi nei musei. Ma la maggior parte dei film meritano soltanto di essere smembrati per comporre delle altre opere. Evidentemente, questa riconversione di sequenze preesistenti non funzionerà senza il concorso di altri elementi: musicali, pittorici, o anche storici. Visto che fino a oggi tutte le falsificazioni della storia, al cinema, si allineano più o meno al genere di buffoneria delle

²⁹ *The Birth of a Nation* (1915), capolavoro di David Wark Griffith (1875-1948), primo lungometraggio girato negli Stati Uniti e grande spettacolo epico, narra la storia di due famiglie, una del Nord e l'altra del Sud, durante la Guerra di Secessione. Il contenuto ideologico razzista del film, contro i Neri americani, suscitò violente polemiche dopo l'uscita nelle sale.

³⁰ Società segreta americana fondata nel Tennessee dopo la Guerra di Secessione, mirava ad escludere i cittadini di colore dal diritto di voto con metodi violenti e intimidatori. Vietata nel 1877, fu rifondata nel 1915 con caratteri puritani, xenofobi e ultranazionalisti, opponendosi anche agli ebrei e ai cattolici. Largamente diffusa negli anni Venti e Trenta, fu ancora messa fuori legge nel 1928.

ricostruzioni di Guitry,³¹ possiamo far dire a Robespierre,³² prima della sua esecuzione: “Malgrado tante sofferenze, la mia esperienza e la grandezza del mio compito mi fanno ritenere che tutto va bene”.³³ Se la tragedia greca, opportunamente ammodernata, ci serve in quest’occasione a esaltare Robespierre, si immagini invece una sequenza di tipo neo-realista, davanti al bancone di un bar per camionisti, per esempio, con uno di loro che dice serio a un collega: “La morale stava nei libri dei filosofi, noi l’abbiamo messa nel governo delle nazioni”.³⁴ Si vede come questo accostamento aggiunga nuova luce al pensiero di Maximilien, a quello di una dittatura del proletariato.

La luce del *détournement* si propaga in linea retta. Nella misura in cui la nuova architettura sembra dover cominciare da uno stadio sperimentale barocco, il **complesso architettonico** – che noi concepiamo come costruzione di un ambiente dinamico in relazione a degli stili di

³¹ Sacha Guitry (1885-1957), attore e autore famoso di *pièces* teatrali, esordì nel cinema negli anni Trenta alternando brillanti commedie a libere ricostruzioni della storia francese: fra queste ultime *Le perles de la Couronne* (1937), *Remontons les Champs Elysées* (1938), *Si Versailles m’était conté* (1953), *Napoléon* (1954), *Si Paris nous était conté* (1955). A questi ultimi tre titoli si fa qui riferimento.

³² Maximilien Marie Isidore de Robespierre (1758-1794), avvocato e uomo politico francese, dirigente nel 1771-1792 del Club dei Giacobini, votò per la morte del re proponendo un programma di democrazia integrale. Membro della Convenzione nazionale, fu il principale responsabile dell’esecuzione di Danton e Demoulin, organizzando e legalizzando poi il periodo del Terrore (1792-1794) in nome di una dittatura popolare. Fu arrestato e ghigliottinato insieme ai suoi partigiani.

³³ Cita A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 166: “Malgré tant d’épreuves, mon âge avancé et la grandeur de mon âme me font juger que tout est bien”. A sua volta Camus citava liberamente i versi 7-8 di Sophocle, *Œdipe à Colone*, in *Sophocle, texte établi et traduit par P. Masqueray*, Paris, Les Belles Lettres, 1942, T. II, p. 153: “Mes souffrances, les longues années que j’ai vécues et aussi la force de mon âme m’apprennent la résignation”. Di qui il rinvio di Debord alla “tragedia greca”.

³⁴ Cfr. *Réponse de la Convention nationale aux manifestes des rois ligués contre la République (Rédigée par Robespierre)*, in *Choix de rapports, opinions et discours prononcés à la Tribune Nationale depuis 1789 jusqu’à ce jour ; recueillis dans un ordre chronologique et historique*, Paris, Alexis Eymery, 1820, t. XIII année 1793 (quatrième volume de la Convention), pp. 245-246: “La morale était dans les livres des philosophes : nous l’avons mise dans le gouvernement des nations”.

comportamento – utilizzerà verosimilmente il *détournement* di forme architettoniche note, e in ogni caso trarrà vantaggio, plasticamente ed emotivamente, da ogni tipo di oggetto *détourné*: gru o ponteggi metallici sapientemente disposti in modo da dare proficuamente il cambio a una tradizione scultorea defunta. Questo sbigottisce solo i peggiori fanatici del giardino alla francese. Ci viene in mente che, in tarda età, D'Annunzio, quel putridume fascistoide, nel suo parco teneva la prua di una torpediniera.³⁵ Ignorando i suoi motivi patriottici, quel monumento non può che apparire piacevole.

Estendendo il *détournement* fino alle realizzazioni dell'urbanismo, certo nessuno resterebbe indifferente se in una città si ricostruisse minuziosamente l'intero quartiere di un'altra. L'esistenza, che non sarà mai troppo sconcertante, ne verrebbe realmente abbellita.

I titoli stessi, come abbiamo già visto, sono un elemento radicale del *détournement*. Questo fatto scaturisce da due constatazioni generali: da una parte, tutti i titoli sono intercambiabili, dall'altra, hanno un'importanza determinante in più discipline. Tutti i romanzi polizieschi della *série noire*³⁶ si assomigliano profondamente, e il solo sforzo innovativo che si esercita sul titolo è sufficiente a mantenere loro un pubblico considerevole. Nella musica, il titolo esercita sempre una grande influenza, e nulla giustifica davvero la sua scelta. Non sarebbe quindi male apportare

³⁵ Gabriele D'Annunzio (1863-1938), dal 1921 viveva in una villa-museo a Gardone sul Lago di Garda, da lui ribattezzata il Vittoriale. Nel 1923, per i suoi sessant'anni, Mussolini gli fece dono della gigantesca prora della nave da guerra *Puglia*, sistemata appunto nei giardini della villa.

³⁶ Collezione di romanzi polizieschi creata nel 1945 da Marcel Duhamel presso le edizioni Gallimard: annovera numerosi contributi francesi ma anche un gran numero di traduzioni di autori americani.

un'ultima correzione al titolo della *Sinfonia eroica*³⁷ facendone, per esempio, una *Sinfonia Lenin*.³⁸

Il titolo contribuisce fortemente a *détourner* l'opera, ma una reazione dell'opera sul titolo è inevitabile. Tanto da poter fare un uso esteso di titoli precisi presi in prestito da pubblicazioni scientifiche (“Biologia litoranea dei mari temperati”) o militari (“Combattimenti notturni di piccole unità di fanteria”);³⁹ e addirittura di molte frasi derivate dai giornalotti illustrati per bambini (“Dei meravigliosi paesaggi si offrono alla vista dei navigatori”).

Per finire, occorre citare brevemente qualche aspetto di quel che chiameremo l'*ultra-détournement*, sarebbe a dire le tendenze del *détournement* a venire applicato nella vita sociale quotidiana. I gesti e le parole possono essere caricati d'altri sensi, e, per ragioni pratiche, lo sono sempre stati nel corso della storia. Le società segrete dell'antica Cina disponevano di un apparato raffinatissimo di segni di riconoscimento, che investiva la maggior parte dei comportamenti mondani (modo di disporre le tazze; di bere; citazioni di poesie interrotte in punti convenuti). Il bisogno di una lingua segreta, di parole d'ordine, è inscindibile da un'inclinazione al gioco. L'idea-limite è che qualunque segno, qualunque vocabolo, è suscettibile di essere convertito in qualcosa d'altro, addirittura nel suo

³⁷ È la sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore opera 55 di Ludwig van Beethoven. Composta fra il 1802 e il 1804, in una copia d'autore aveva nome *Sinfonia grande intitolata Bonaparte*, ma il nome di Napoleone fu cancellato dopo la sua incoronazione a imperatore. La denominazione “eroica” appare solo nel 1806, con la prima edizione.

³⁸ Vladimir Ilitch Oulianov detto Lenin (1870-1924), uomo politico e teorico russo, capo della maggioranza bolscevica del Partito operaio (1903), fondò un Partito bolscevico indipendente nel 1912 per mettere in pratica i principi del marxismo e trasformare poi il primo conflitto mondiale in una guerra civile che attuasse la rivoluzione in Russia. Organizzatore dell'insurrezione dell'ottobre 1917, fu eletto presidente del Consiglio dei commissari del popolo e lavorò poi per la costruzione del socialismo sul piano economico. Non a Lenin ma all'assedio di Leningrado durante la seconda guerra mondiale è dedicata la settima sinfonia di Dmitri Shostakovich (1906-1975), detta appunto *Leningrado* (1941).

³⁹ Cfr. Jean Cavillon, *Combat de nuit de petites unités d'infanterie*, Limoges, Charles-Lavauzelle, 1955.

contrario. Gli insorti monarchici della Vandea,⁴⁰ poiché ornati dell'immonda effigie del cuore di Gesù, si definivano l'Armata Rossa. Nell'ambito peraltro limitato del vocabolario della guerra politica, quest'espressione è stata completamente *détournée* nel giro di un secolo.

Oltre al linguaggio, con lo stesso metodo è possibile *détourner* l'abbigliamento, con tutta l'importanza affettiva che esso racchiude. Anche in questo caso incappiamo nella nozione di travestimento in stretta connessione con il gioco. Alla fine, quando arriveremo a costruire delle situazioni, obiettivo finale di tutta la nostra attività, ognuno sarà padrone di *détourner* intere situazioni cambiandone deliberatamente questa o quell'altra condizione determinante.

I procedimenti che abbiamo sommariamente trattato qui non sono presentati come un'invenzione che ci è propria, ma al contrario come una pratica abbastanza comunemente diffusa che ci proponiamo di sistematizzare.

La teoria del *détournement* per se stessa non ci interessa affatto. Ma troviamo che sia connessa a quasi tutti gli aspetti costruttivi del periodo di transizione pre-situazionista. Il suo arricchimento attraverso la pratica appare dunque necessario.

Rinviamo a più tardi lo sviluppo di queste tesi.

⁴⁰ Dipartimento nell'Ovest della Francia, regione Pays-de-la-Loire. La zona fu teatro di un'insurrezione contro-rivoluzionaria fra il 1793 e il 1796. Gli insorti, di estrazione contadina e organizzati da aristocratici ed ecclesiastici, formarono un esercito che vinse in alcune occasioni l'armata repubblicana. Sconfitti alla fine del 1793, i monarchici furono poi decimati in una serie di severe repressioni.

L'articolo qui riproposto uscì col titolo *Mode d'emploi du détournement*, nella rivista belga "Les Lèvres nues", n° 8, mai 1956. La traduzione italiana è quella compresa nel volume *Guy Debord (contro) il cinema*, a cura di E. Ghezzi e R. Turigliatto, Milano – Venezia, Editrice il Castoro / La Biennale di Venezia, 2001, pp. 44-49. Abbiamo corredato l'articolo di note e corretto qualche refuso confrontando il testo con quello ripubblicato in G. Debord, *Œuvres*, cit., pp. 221-229. Ringraziamo l'Editrice il Castoro per aver concesso la ripubblicazione.

Publicato *online*, Giugno 2020 / Published online, June 2020

Copyright © 2020

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.