

Nota dell'autore

Come ricordava il compianto Umberto Eco, nello scrivere componimenti anagrammatici occorre non solo che ogni verso sia anagramma del nome a cui la poesia si intitola, ma anche limitare il numero delle combinazioni possibili per ritenere solo quelle che in qualche modo abbiano analogie con la vita del personaggio o con la natura delle sue opere. A ciò aggiungo l'assunzione che, trattandosi di poesia, sia concessa libertà nell'uso di aferesi, apocopi, elisioni, troncamenti, metatesi (finora comunque assenti), arcaismi et cetera (oltre che di procedimenti stilistici come la replicatio di vocaboli tanto amata dai lirici provenzali e siciliani); d'altronde, alle sensibilità e agli intelletti più disdegnosi sarà sufficiente una grammaticale reductio ad legem per diffalcarne i versi debordanti ed ottenerne il nucleo possibile d'un componimento polito e calibrato sulla lingua ordinaria.

DANTE ALIGHIERI

E 'n righe tali dia
erte a laghi, indi,
ali, ghiera 'n Dite.¹
Ti leghi ran a dei²
(tra idi leghi ane³)!
Ah, n'eligi dai tre
regni⁴: ah, di lieta

¹ E 'n righe...: Dia con la fantasia gli scoscesi dirupi infernali (le erte, i balzi e le alte ripe), ai suoi laghi, cioè, *lato sensu*, la Palude Stigia, i fiotti di sangue bollente del Flegontone, la diaccia di Cocito; quindi le ali dei diavoli, del messo angelico, di Gerione e di Lucifero e la ghiera all'interno delle mura di Dite, ovvero il bordo del pozzo dei giganti.

² Leghi...: riunisci nella narrazione, con lo scopo di render reale l'irreale (*ti* con significato di vantaggio), vivissime similitudini - così ad esempio i ranocchi (che stanno "pur col muso fuori" "a l'orlo de l'acqua d'un fosso") cui son paragonati i barattieri attuffati nella pece bollente della quinta bolgia - assieme a deità mitologiche. Si pensi ovviamente a tutte le figure traslate, secondo una consuetudine del pensiero cristiano medievale, in demoni (soprattutto quelle che i pagani collocavano nel regno dei morti) - Pluto, Caronte, Cerbero, Flegias, le Furie, i Centauri, et cetera - oppure invocate *qua talis* come nel caso delle Muse, di Calliope, al principio del *Purgatorio*, di Apollo (ricordandone nel *Paradiso* la vittoria sul satiro Marsia), o addirittura scolpite dalla stessa opera di Dio, "visibile parlare" nel "marmo candido e addorno", quali esempi per le anime purganti nel girone della superbia (la vittoria degli olimpici sui giganti ribelli, la punizione inflitta da Minerva ad Aracne e da Latona a Niobe).

³ Tra idi leghi ane...: mostri le "anime conserte" (*ana* è arcaismo due-trecentesco per "anima"), legate, unite in schiere a formare le corone danzanti (gli spiriti sapienti nel Cielo del Sole), i bracci di una fulgida croce (quelli militanti nel Cielo di Marte), le lettere della frase "*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*", et cetera, durante le idi, cioè la data – il 13 aprile del 1300 – dell'ascesa dal paradiso terrestre al cielo della Luna.

⁴ Ah, n'eligi....: ah, la preferisci fra i tre regni; con riferimento a Dite, ovverosia per sineoddoche alla prima Cantica. Si intende sottolineare come la grande poesia dantesca muova dall'interno dramma del cuore, sempre individuale, concreto e storico, e trovi quindi nella dimensione tragica dei dannati dell'*Inferno* (nella dignità e nella pietà riconosciuti ai peccatori – si pensi a Francesca da Rimini o Brunetto Latini – insieme alla loro perdizione ed esclusione dalla salvezza), nella sue figure di rilievo, di forti passioni e di alta affermazione di sé, nella diretta e violenta fenomenologia degli incontri, il terreno più congeniale per esprimere quei valori fondanti della *Commedia* che sono appunto rilevanza dell'individuo, storicità e libertà (tanto che anche nel mondo di luce, così innalzato al di sopra dei sensi, della "sublime cantica" non vien meno la singolare connotazione storica e personale propria di tutto il poema; sebbene, come qui – *in nome* del poeta - si ricorda, essa sia ben più "ispirata" rispetto alla dolcezza sfumata del *Purgatorio* o alla pace e all'ardore che contrassegnano il *Paradiso*, proprio dalla tragicità corporea e dalla durezza dell'*Inferno*).

lira, ai, genti, deh!⁵
Lì 'i⁶ hai tregenda,
aer dilaghi in te...⁷
N'ha arte geli di
egri anel⁸. Ha diti,
arti: leghi di ane
i legni⁹. Ha di arte
gare tedi lì¹⁰; ha in
laghi date ire¹¹, in
liti ghiera ne dà¹²
(lì tenderai ghia)¹³.
Ghiara¹⁴ li detien,
gentil dì: "Ahi! rea
gente...Ahi! ardi lì!"

⁵ Ah, di lieta...: della felice lira, cioè della tua eccelsa arte poetica (con valore partitivo), ne preferisci (la proposizione sottointende ancora "n'eligi") dai tre regni, le figurazioni: quelle di istitutori, maestri (*ai*), fittizi-simbolici come Virgilio, o storico-concreti come Brunetto Latini e, per quanto detto nella nota precedente, il dramma delle genti.

⁶ Lì 'i...: li vi hai (cioè vi hai posto) tregenda; *i* vale *vi*, ed è probabile forma di pronome dativo con valore avverbiale usata nella Commedia (si veda ad esempio: *Inferno*, VIII canto, v. 4).

⁷ Aer...: si tratta evidentemente della tregenda, del muggchio della "bufera infernal che mai non resta", "l'aura nera che si castiga" gli spiriti mali dei lussuriosi e che pure dilaga, quasi ingrossando le ondate dei ricordi personali e delle esperienze, nel turbamento che infine coglie l'animo di Dante; nella pietà che ne spicca dalla preghiera, colma di delicata compassione, la violenza dell'interno sentire innanzi al tragico errore, all'abisso in cui poté precipitare la bellezza e dignità umana ancora presente in Francesca.

⁸ N'ha Arte...: l'arte ha orrore, raccapriccio o pungente stupore (*geli*), quando non commosso turbamento, innanzi a vizi, desideri (*anel*) e passioni dolenti (*egri*) poiché, appunto, condannati si duramente dall'"orribil arte" della giustizia divina: "Oh potenza di Dio, quant'è severa, che cotai colpi per vendetta croscia!".

⁹ Ha diti...: ha dita e arti, le membra, la corporeità che la virtù formativa delle anime (*ane*) irraggia intorno a sé quasi stampata nell'aria ("simigliante poi a la fiammella/ che segue il foco là 'vunque muta" come si ricorda nella spiegazione del XXV canto del *Purgatorio*): le leghi nell'allucinante metamorfosi che ne fa gli sterpi aspri e folti, gli "stecchi" (*legni*) "nodosi e 'nvolti" della selva dei suicidi nel settimo cerchio.

¹⁰ Ha di arte gare...: si allude alla "giostra" cui il poeta assiste nel VII canto dell'*Inferno* innanzi alla scena (così coreograficamente evocata) degli avari e dei prodighi costretti a scontrarsi e ingiuriarsi; tali gare son *arte*, cioè strette e brevi (*arto* è latinismo derivato da *artus*), poiché, come noto, ogni torma di peccatori è condannata, nella sua grottesca ridda, a cozzarsi vicendevolmente senza passar mai "lo suo mezzo cerchio". Il poeta ne ha tedi essendo tale peccato (principalmente la cupidigia e l'attaccamento alle ricchezze) quello che più, a suo avviso, corrompe la convivenza civile e che egli guarda con profonda condanna fra quelli d'incontinenza (a tale vizio Dante, "cantor rectitudinis" dedicò anche le pagine più appassionate del IV trattato del *Convivio*), come testimoniano sia l'epiteto di Pluto – "maledetto lupo" – sia il linguaggio aspro e duro, con l'affollarsi delle rime "petrose", altrimenti destinate solo alle vili bolge della frode ed alla ghiaccia dei traditori.

¹¹ Ha in laghi date ire...: gli iracondi immersi nella palude Stigia (laghi, al pari di litì nel verso seguente, ha valore singolare per sineddoche).

¹² In litì ghiera...: l'"orlo che di pietra il sabbion serra" (*ghiera* indica qui l'argine interno che incornicia il sabbione infuocato, dal cui "alto buratto" precipita l'"acqua tinta" del Flegetonte e sul quale, simile al bivoro, Gerione "la fiera pessima si stava") definendo il limite dello *spazzo* di "rena arida e spessa" del sabbione stesso (*litì*) su cui "piovean di foco dilatate falde". *Ne* vale *ci*, ed è forma poetica arcaica in funzione di complemento di termine o complemento oggetto ("andiam ché la via lunga ne sospigne").

¹³ Lì tenderai ghia...: lì, nel baratro della ripa discoscesa in cui strapiomba il murmure del fiume Flegetonte, getterai la corda "intorno cinta" per richiamar Gerione. Poiché il cordiglio con cui prendere sia la lonza (la lussuria) che la frode vien interpretato in senso allegorico (nei suoi significati principali di giustizia e temperanza) secondo la figura biblica del cingolo ai fianchi, in altrettale chiave simbolica si intenda la similitudine con il canapo (*ghia*) usato sulle navi per sollevare uomini o pesi nelle manovre: tale corda è cioè anche quel che consente a Dante di *sollevarsi* dal destino del "solitario legno" d'Ulisse, sconfitto nel mare infinito della conoscenza avendolo varcato, come risaputo, con la pretesa di spingere il disio del conoscere e del sapere fino alla realtà di Dio. Il poeta viandante, che nella figura di Ulisse oltrepassa una parte di sé, sollevato dalla *ghia* della propria fede ("e più lo 'ngegno affieno ch'i non soglio/ perché non corra che virtù nol guidi...") porterà così la nave dantesca, all'entrata dell'ultimo regno, a compiere sicura il viaggio dell'antico naufragio saziandone infine l'*ardore*.

¹⁴ Ghiara: la rena infocata del settino cerchio.

Ahi! tergen di lai,
lì han grati idee¹⁵.
Ha linee, gradi: ti
dian greti, ali, eh!¹⁶
Ah! A gir te n'elidi
antri, deleghi ai...¹⁷
Dite? Agil ha reni!
Ha lai d'egri enti¹⁸..?
Eh! T'idea l'argini¹⁹.
Di: “eh rei, tal genia
neghi 'l dire? T'aia
arte dinieghi là!”²⁰
(dei lenti ha agri
tedi, e l'ha argini...)²¹.

¹⁵ Lì han grati idee: il riferimento è agli illustri personaggi del sabbione: la “cara e buona immagine paterna” di Brunetto, racchiusa nella dolcezza e nel dolore della grande scena infernale (“che 'n la mente m’è fitta, e or m’accora”), ed i tre nobili fiorentini dagli “onorati nomi” – Guido Guerra dei Conti Guidi, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci. L’espressione pietosa e rattristata *Ahi ardi lì*, con evidenza impressionistica rievoca quel grido di meraviglia che, traversando il cieco mondo dell’*Inferno*, lascia risuonare nel poema lo stupore e l’affetto per il ritrovamento di Brunetto; così l’epiteto *gentil* non può che rammemorare il rispetto, la riverenza e la pronta sollecitudine rivolta dal poeta ai nobili personaggi incontrati. Trattandosi di figure in cui la miseria della pena, unita alla loro perdizione (“ei son tra l'anime più nere”), contrasta dolorosamente con il valore umano ed etico ad essi riconosciuto, il loro profilo chiarisce dunque, con l’accentuazione del lacerante ed intimo lamento per l’irrimediabile esclusione dalla salvezza, la valenza compassionevole dell’ottativo *ahi tergen di lai*; si dice infine dei dannati che, riconoscenti, conducano delle riflessioni (*han grati idee*) poiché, dopo aver ragionato con Dante della corruzione dei costumi portata a Firenze dalla “gente nova”, avara, invidiosa e superba - come dice Brunetto - sia questi che gli altri personaggi non mancano di rivolgergli la richiesta di continuare la fama nel mondo (“Sieti raccomandato il mio Tesoro,/nel qual io vivo ancora, e più non scheggio” – “quando ti gioverà dicere ‘T’ fui’,/ fa che di noi a la gente favelle”).

¹⁶ Ha linee...: ha le linee e i gradi tanto della cosmografia della *Commedia*, quanto, soprattutto, della topografia dell’*Inferno* “, questa grandissima caverna distribuita in otto gradi”, come scrisse Galileo nelle sue *Due lezioni all’Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell’inferno di Dante* (giungendo a calcolarne l’esatta mensura in ragione del fatto che esso si estende fino al centro terrestre e che “rimane la sboccatura coperta da una grandissima volta della terra, nel cui colmo è Ierusalem, ed è grossa quanto l’ottava parte del semidiametro, che sono miglia 405 ^{15/22}”). Essi, nella posizione e nella struttura che determinano, offrono quindi lo scenario in cui collocare i fiumi infernali e le ali di Lucifer (ti dian greti, ali).

¹⁷ Ah! a gir.: andando, percorrendo il tuo cammino (*a gir*), nel tuo interesse elidi (cioè trascuri nella narrazione per una sua maggiore efficacia) alcuni tragitti negli antri infernali; il riferimento è all’“alto sonno” che coglie il poeta in chiusura al III canto dell’*Inferno* - “e caddi come l'uom cui sonno piglia” - sottraendo alla sua coscienza il passaggio all’altra riva dell’Acheronte, ed a quella struggente perdita dei sensi - “e caddi come corpo morto cade” - alla fine del canto V che, segnando un profondo stacco con il successivo e senza descriver tale discesa, introduce al terzo cerchio “de la piova, eterna, maladetta, fredda e greve” (in modo non molto dissimile da quanto accade nei canti IX, XIX e XXVII del *Purgatorio*, allorché il passaggio alle tappe dell’ascesa da essi scandite – l’arrivo alla porta del purgatorio, l’inizio della salita nelle ultime tre cornici, l’ingresso nell’Eden – risulta giustappunto segnato da un sonno e da un sogno). Con l’espressione *deleghi ai*, in relazione ad *a gir*, si sottolinea invece come la fatica del percorso accidentato sia talora demandata all’amorevole soccorso di Virgilio (si veda il canto XXIII dell’*Inferno*: “Lo duca mio di subito mi prese/ come la madre ch’al romore è destà/ [...] e giù dal collo de la ripa dura/ supin si diede a la pendente roccia,/ che l’un de’ lati a l’altra bolgia tura”); da ciò scaturisce l’ironico commento del verso seguente.

¹⁸ Egri enti: le anime dei dannati; *egre* nel significato di “deboli”, a cagione dell’incapacità di opporsi al vizio e al peccato.

¹⁹ Argini: le rive di Malebolge.

²⁰ T’afia arte...: riferimento ai frequenti inviti a parlar di sé, rivolti da Dante alle anime dei peccatori, in cambio dell’opportunità che, così facendo, la sua arte ne rinverdisca la fama presso i vivi; *aia* come *aggia*, vale *abbia* - è forma di origine meridionale, diffusa nel linguaggio lirico antico usata nella *Commedia* seppur solo in rima.

²¹ Dei lenti ha agri...: dei lenti, cioè della “gente dipinta” (“che giva intorno assai con lenti passi?”) de la fossa quinta. Il poeta ne ha una amara tristeza (*tedi*) poiché il peccato dell’ipocrisia fu causa della morte di Cristo ed in tal senso esso è posto nella bolgia centrale in cui tutti i ponti sono franati per il terremoto da essa prodotto (a testimonianza di una gravità superiore alla simonia ed alla baratteria se ne rimarca nella Cantica la sua essenza fraudolenta, la stessa somiglianza dell’ipocrita con l’“immagine di froda” di Gerione). Innanzi al peccato (alla colpa, in senso generico, della rea gente – *tal*

Ieri lite, dan, aghi
l'ègiti da Neri, eh?²²
E li t'eran ghiadi;²³
ha i gelati: dirne?²⁴
Eh! Egri ti dan lai:
han te...²⁵ Diligi are:
ah, a Lei tendi gir..²⁶

genia - si riferisce la brusca e severa apostrofe *eh rei*) il poeta ebbe però quei saldi argini della coscienza religiosa che gli permisero, come ricordato alla nota 13, di tener a freno il proprio ingegno ponendolo sotto l'usbergo della fede.

²² Ieri...: nel tempo passato in cui si immagina la datazione del viaggio dantesco (*ieri* per sineddoche), agiti, cioè rappresenti, le liti (quella che coinvolge Filippo Argenti fra gli irosi della palude Stigia: “dopo ciò poco vid'io quello strazio/ far di costui a le fangose genti”) il danno e le trafitture (gli “aghi”, con allusione figurata al pungente morso - “a l'un di lor trafiggesse/ poi cadde giuso innanzi lui disteso” – delle serpi che origina, nell’atmosfera plumbea e gravida di aspettazione della VII bolgia, le straordinarie e terribili metamorfosi dei cinque dannati riconosciuti) che colpiscono personaggi appartenuti alla schieramento dei Neri.

²³ Ghiadi: i ghiacci (ghiadi; il termine è arcaico toscanismo) di Cocito.

²⁴ Ha i gelati...: incontra nell'inesprimibile orrore del “tristo buco” ove si congelano le lacrime dell’umanità (topos dell’ineffabilità affine e contrapposto a quelli tante volte usati nel *Paradiso*), l’infelici ombre dei traditori “livide insin laddove appar vergogna” mentre grottescamente batton i denti “in nota di cicogna”. L’interrogazione retorica del verso – “dirne?” – rimanda al *riprezzo*, al fastidio ed alla ripulsa suscitati nel poeta dalla vista “de’ gelati guazzi”, all’abito duro e spietato – “e cortesia fu lui esser villano” – tenuto da Dante con Bocca degli Abati e frate Alberigo di Faenza in ragione, come noto, dell’umanità da loro tradita e avvilita (così che esser cortesi verso costoro significherebbe mancare di cortesia verso l’uomo e verso Dio).

²⁵ Eh, egri...: dannati (*egri*) quei peccatori ti cagionano amarezza e cruccio (*lai*); con l’espressione *han te* si allude evidentemente alla vicenda personale (l’intero poema d’altronde lo è, rendendo ogni fatto e incontro che toccò la vita del suo autore – si pensi solo a Brunetto, Forese, Cacciaguida, Piccarda – segno ed esempio dell’universale storia umana nel lume dell’eterno) che, con aspra passione e durezza, intrama l’ordito del confronto con Bocca, il traditore di Montaperti.

²⁶ Diligi are...: Con accento scherzoso la chiusura del componimento stempera l’intensa intonazione spirituale che il richiamo a Beatrice (*a Lei tendi gir*) ed alla presenza del divino da essa segnalato potrebbero suggerire; attraverso una mise en rire della sua evocazione nella *Vita nuova* - dalla iniziale visione in cui appare ascendere in cielo fra le braccia di Amore al presentimento di morte celebrato nella canzone *Donna pietosa e di novella etate* (“Allor diceva Amor: - Più nol ti celo;/ vieni a veder nostra donna che giace[...] Io divenia nel dolor si umile,/ ch’io dicea; - Morte, assai dolce ti tegno;/ tu dei omái esser cosa gentile/ poi che tu se’ ne la mia donna stata,/ e dei aver pietate e non disdegno”) - essa diviene qui, in nome se non *nel* nome del poeta, aperto motivo dell’ironica apostrofe: *diligi are*.

FRANCESCO PETRARCA

T'opra, cerca 'n fresca
frasca centro; c'è, par
crespo¹, franta cerca
corta prece 'n frasca..²
Scopre franca cetra,
ca' fra 'n carcer pesto³.
Franca estro, peccar;⁴
farne? Scrocca⁵ petra:
peccar certo sfrana.⁶
Trecca,⁷ scopre, frana,
copre franca tresca
(prece 'n afror stacca);
Carcar frate 'n cespo?⁸

¹ Crespo...: il centro che egli cerca è detto crespo poiché d'altro non si tratta se non delle chiome di Laura, delle sue bionde trecce, “dell'oro terso e crespo” – come, appunto, egli ne scrive in *Amor et io si pien di meraviglia* - dei “capei d'oro a l'aura sparsi/ che n'mille dolci nodi gli avolgea”, cioè dell'inebriarsi nella sua labile bellezza. La “fresca frasca” è chiaro riferimento ai sempiterni versi: “Da' be' rami scendea/ (dolce nella memoria)/ una pioggia di fior sovra 'l suo grembo”.

² Franta cerca...: la preghiera che egli cerca è *franta* e *corta* in quanto espressione del dissidio attorno a cui ruotò la vita più intima del suo spirito, nel contrasto fra un'incerta, anche se sincera, aspirazione religiosa ed i fulgidi miti dell'amore, della bellezza, della poesia, della gloria; beni anelati, come noto, nel continuo fluttuare proprio di un' alterna e mai conclusa vicenda di illusione e disinganno, di sogno e di agre consapevolezza, di dolcezza e melancolia, di coscienza del peccato e ansia di redenzione.

³ Scopre franca...: il Poeta scopre nel valore della sua poesia, immagine d'una felicità terrena totale e non più caduca, e nella lucida confessione di cui essa è portatrice (quindi *franca*), una dimora (*ca'*, casa), un rifugio rispetto ad un'esistenza divenuta, sotto l'incombere inesorabile della morte, luogo di travaglio oscuro e vano (*carcer pesto*), presenza del desolato senso di vuoto che aduggia l'anima inappagata.

⁴ Franca estro, peccar: libera, emancipa nel proprio tormentato dibattito spirituale tanto il genio e l'estro poetico, quanto, appunto, la coscienza del peccato; si pensi alla sincerità con la quale il Poeta si scruta e si confessa nel *Secretum*, al coraggio ed alla chiarezza intellettuale con cui egli smonta quelle speciose costruzioni grazie a cui, dandogli magari un falso aspetto di virtù, si tenta sovente di mascherare le colpe.

⁵ Scrocca: arcaismo per scocca. Il poeta scaglia una pietra, stornando il desiderio d'assecondarlo (*farne*); condanna in altri termini il suo “peccato”, l'impossibile sogno d'un transeunte che deriva dal divino - non più privo “d'ogni pace e di fermezza” - il suggello della stabilità; da un divino che non solo partecipi delle gioie umane, ma che anzi consista esso stesso in queste gioie potenziate e purificate (donde il disagio perenne, i lamenti del poeta, i terrori del cristiano, stretto in conflitto non tanto fra umano e divino qua talis, quanto fra la concezione religiosa di un Dio in cui tutto s'annulli e l'insopportabile anelo della ragione a concepirlo quale garante degli affetti umani).

⁶ Peccar...: il peccare sicuramente fa crollare, rovina (sfrana, riferito, mediante ipallage, al soggetto sottointeso del peccare) così come si afferma nella drammatica confessione del III libro del *Secretum*, laddove i due errori più perniciosi del poeta – il suo amore per Laura e per la gloria – son presentati in quanto capaci di assorbire tutte le potenze dell'animo, distogliendolo dal vero amore di Dio.

⁷ Trecca: inganna; nei versi conclusivi, con dissacrante risvolto comico-burlesco, si rivela infine la possibile genesi, grossolana e plebea, di quella complessa mescolanza di insistente preoccupazione etica, incerta aspirazione religiosa e fervore di passioni (vagheggiate e contemplate) che si profila nelle gioie e nelle angosce d'amore, nei turbamenti e nei sospiri del *Canzoniere*. Con sferzante parodia, già prefigurata dallo scherzo caricaturale che tratteggia l'incisivo *farne* del v. 8, si rimanda in altri termini alla circostanza per cui alla scontentezza ed al continuo senso di inappagamento non presiedano gli alti e nobili ideali evocati quanto le suggestioni peccaminose e turpi d'una “franca tresca”(ragione in più per reiterare lo struggersi di non avere ed il timore di perdere, allorché di fronte all'immagine della donna celeste, ormai conquistata, si rinsalda, come noto, quella della donna terrena perduta!).

⁸ Carcar...: con enfasi retorica si domanda se occorra caricare, col duplice senso di attaccare impetuosamente e di gravarne la situazione con una condanna morale e spirituale, un frate (si allude agli ordini minori assunti dal Poeta) nascosto, con dir metaforico, in un cespo, vale a dire nel luogo simbolico della “frasca” richiamata ai v. 1-2. Si sottolinea in tal modo anche quella demarche rispetto all'universo boccaccesco cui potrebbero accennare, per altro con minor efficacia e scioltezza, i versi “peccar torce 'n farsa?/ Spreca: for accentra”, tesi ad indicare lo spreco d'un'occasione per indagare, con l'ironia ed il malizioso divertimento di Boccaccia, i vizi umani ed una certa bassa commedia della vita (cogliendo così *in re* quel beffardo e seducente senso del peccato che, come detto, *qui* si immagina celato in filigrana dietro

Croccante spera⁹... Far
trescar? Freno, pacca...¹⁰

GIORDANO BRUNO

Dir Uno 'n brago?¹
Bordi un ragno²
un bran d'*origo*:
un brio gronda...³

l'intonazione ideale del Poeta). Si sarebbe così potuto far del "fuori" (for), cioè del mondo dell'azione da cui l'autore del *Decamerone* ricavò l'ornato, la voluttà e la leggerezza delle proprie pagine, una dimensione di autonoma dignità: un luogo emotivo non più ridotto all'esclusiva infinitezza di un'evocazione paesaggistica, né al mero riverbero esterno dell'intima vibrazione dell'anima, estasi del Poeta o del suo pianto tracciata per l'appunto a partire dal "centro", ovvero dall'interiorità del discorso lirico (da cui: *for accentra*).

⁹ Croccante: arcaismo per crocchiante, nel significato del "conversare in crocchio"; spera cioè che in quel crocchio allegoricamente rappresentato dalla partecipazione all'universalità della propria confessione (coloro cui si rivolge il vocativo di "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono"), non si indovini forse l'imbarazzante natura del suo *giovenile errore* (dei sospiri che gli *nutrivan* il cuore), così sfrontatamente accennata, fra parentesi, dal verso "prece 'n afror stacca"...

¹⁰ Far trescar...: D'accento sentenzioso l'ammonimento, fingendo la scelta gravata d'un intimo e meditabondo colloquio con sé, sigilla il componimento con il calco d'un impegno psicologico che – excusatio non petita – ribadisce piuttosto quella verità, lontana da problemi morali ed escatologici, con cui adombrar sé e i poeti novi d'un velo giocoso e caricaturale (quasi a voler agitar l'ombra d'uno spirto libero e bizzarro à la Cecco, che, accampato nello specolo della vita sotto l'immagine riflessa del poeta, ancora vada recitando "Tre cose solamente m'anno in grado/ le quali non posso ben fornire/ cioè la donna, la taverna e 'l dado").

¹ Ci si riferisce naturalmente alla relazione posta dal nolano fra il primo e ottimo principio "sopra naturale" e la materia, fra l'explicatio dell'Uno e la teoria della materia che "have in facultà" tutte le dimensioni che potrà assumere poiché "con essere absoluta, è sopra tutte e le comprende tutte; con essere contratta, vien compresa da alcune et è sotto alcune"; ragion per cui, come scritto nella proemiale epistola del *De la causa principio et uno*, "si mostra che non fu pazzo David de Dinanto in prendere la materia come cosa eccellentissima e divina".

² Un ragno: vale qui il riferimento - il lettore attento non lo confonderà certo con la metafora baconiana del Novum organum – alla bruniana dottrina della "mutazione vicissitudinale" quale fondamento naturalistico della metemplosi (o meglio della metasomatosi) ed in particolare alla testimonianza riferita dal Mocenigo agli Inquisitori: "Essendo egli già in letto, andai a trovarlo, e trovandoli vicino un ragnetto, l'ammazai, e lui mi disse ch'avevo fatto male, e cominciò a discorrere, che in quelli animali poteva esser l'anima di qualche suo amico, perché l'anime, morto il corpo, andavano d'un corpo in un altro, et affirmava, che lui era stato altre volte in questo mondo e che molte altre volte saria tornato dopo che fosse morto, o in corpo umano, o di bestia; et io ridevo, e lui mi riprendeva, che io mi burlassi di queste cose".

³ Si evidenzia in tali versi come dunque il "*bran d'origo*" che l'universo rappresenta in quanto "grande simulacro", "grande immagine e unigenita natura" (il "figlio unigenito" del Padre detta il simbolo niceno-costantinopolitano), "ombra del primo atto e prima potenza", si leghi alla proiezione nel tempo da parte del primo principio medesimo; proiettarsi che, istituendolo, determina parimenti la distinzione reale fra potenza ed atto, la circostanza per cui gli enti dell'universo "quantunque sono quello che possono essere, potrebbono però non esser forse e certamente altro o altrimenti quel che sono": divenendo, trasformandosi incessantemente, *dispiegandosi nei possibili in grazia del ciclo della vicissitudine simboleggiato appunto dall'immagine del ragno*. Poiché poi, come noto, il furioso avvinto e trascinato dall'amore per il sommo vero e bene, insegue una forma più alta di vita e di felicità possibile solo in virtù del suo immergersi in tale fluire (al punto di concentrarne il ciclo nella propria esperienza – il furioso muta come la luna – forzadone al massimo i contrari proprio per fermarne il perenne prodursi), ecco quindi porsi la metafora del ragno che, bordando con il serico filamento

(borda Uno 'n giro).

Dir or un bagno?

Buon orni d'agro

argin.⁴ Buon d'oro?⁵

“Non do bugiar

d'onagro 'n buri”,⁶

gridò. Un brano⁷:

“o, orba grandi un
gran d'oro 'n bui..”⁸

(a Bruno 'ngordi)⁹.

Brigò 'n raduno,

del molteplice infinito (il Tutto esplicato) la somma verità dell'Uno che tutto “complica” in sé ab aeterno, ne stesse parimenti la gioia (*brio*) provata nel suo slancio eroico. Uno slancio capace di portare a quella “morte di bacio” (secondo una fortunata immagine desunta dal testo del poema di Salomone, simbolo per eccellenza dell’elezione e del beneplacito concesso dalla divinità), per cui l’esperienza del furioso amante, “morto vivente, o vivo moriente” (morto in sé stesso e vivo nel suo sommo oggetto, “privo di morte, perché partorisce pensieri in quello”), lega appunto il motivo del travaglio eroico (in cui la dottrina della “morte di bacio” si trova difatti ampliata e complicata da immagini di travaglio come quelle del “languore” e della “ferita d’amore”) a quello della gioia: “CESARINO: Vuol dire quella morte de amanti che procede da somma gioia, chiamata da Cabalisti *mors osculi*? La qual medesima è vita eterna, che l'uomo può aver in disposizione in questo tempo, et in effetto nell’eternità? MARICONDO: Cossi è”.

⁴ Dir or...: l’interrogazione retorica circa la possibilità di “dire” l’indicibile, quell’immutabile sostanza divina che, sfuggendo nel suo intimo alla comprensione umana, anche il furioso non può pretendere di identificare perfettamente con sé (allo stesso modo in cui Dio non si può incarnare), viene qui evocata in relazione alla complessa metafora della caccia intrapresa da Atteone. Se in essa, pur senza trasfondersi pienamente nella sostanza della verità divina, risulta possibile convertirsi nella verità che si sta inseguendo, vedendo Diana stessa e non - quid imaginis - il suo mero riflesso (al mito di Atteone occorre dunque riferire il *bagno* - di Diana), tale dono (l’opportunità di vedere la più alta “potenza et operazione esterna” nella totalità dell’universo esplicato) non può per Bruno esser concepito - mettendo altresì in gioco anche ogni forza del corpo - senza il ricorso al potere metamorfico della volontà; sia quindi per la compresenza d’un “beneficio” divino (necessario perché il furore si compia), sia perché esso, a differenza dell’immagine della bella Sulamita del *De umbris*, elide il richiamo ficiiano alla “quiete” della fruizione sostituendovi l’impegno di tutte le energie fisiche e spirituali, ecco ricordarsi come il sommo e vero bene (*Buon*) venga dal nostro ornato d’un *agro argine* (da cui il sostanziale disinteresse di Bruno per quel furore che si dà come “pura grazia”, al di fuori di qualsiasi merito umano).

⁵ Buon d’oro?: il vero bene additato dalla “nova filosofia” non ha cioè nulla a che spartire con la lusinga del potere e della ricchezza (così come l’ars mnemotecnica; ciò che Mocenigo avrebbe voluto apprendere con l’ingenua convinzione di poterlo indirizzare a tal fine). Se infatti, come noto, v’è un nesso organico fra la persuasione che Bruno ebbe d’esser un Mercurio, un “angelo della luce”, ed il giudizio da lui espresso sulla propria epoca (considerata periodo di crisi e decadenza), la stessa “nova filosofia” ha da esser intesa, nel suo momento genetico, come una riflessione ed un giudizio sui caratteri e i protagonisti della crisi che travagliava la “misera” Europa.

⁶ Non do bugiar...: non do le menzogne dell’asino (*onagro*) nei bui; il rimando è ovviamente alla problematica della asinità che, già tipica della cultura del Rinascimento da Machiavelli a Firenzuola, caratterizzerebbe secondo Bruno la decadenza del proprio periodo con il peculiare riferimento alla tradizione ebraico-cristiana, specie nell’interpretazione paolina, agostiniana e luterana. Tale tematica è qui evocata dall’immagine dell’asino nei bui (*buri*) sia a richiamo del buio della “sant’ignoranza, santa stoltizia e pia devozione” in cui rimangon gli spiriti asinini, sia ad indicare quell’opposizione frontale fra asinità e curiosità per cui “gli maggiori asini e pedanti del mondo” non son certo, come si legge nella *Cabala del cavallo pegaseo*, “quei che con empia curiosità vanno, o pur mai andaro perseguitando gli arcani della natura, computaro le vicissitudini delle stelle” (così giocando sull’oppositio buio/stelle).

⁷ Un brano: retto dal verbo *gridò*, brano vale qui nel significato di frammento di opera letteraria.

⁸ O, orba grandi...: si richiama la polemica (da qui il tono gergale di amaro stupore espresso dall’ “o” a inizio frase) condotta da Bruno nello *Spaccio della bestia trionfante* contro la “sordida cupidigia di danari”, per cui anche un *grano d’oro* basterebbe ad offuscare (*orbare*) il giudizo e il cuore delle vecchie élites nobiliari (i “grandi”, come Bruno stesso le definisce) nel buio della decadenza. In tal senso, come noto, Bruno insistette con forza sulla necessità che nelle “corti” “gli ufficii, gli onori, le sedie, le grazie et exempzioni corrano secondo che ponderano gli meriti e dignitate di ciascuno” e nelle “repubbliche” “non si distribuiscano le cure con bilanciar gli gradi del sangue, de la nobilitade, de’ titoli, de ricchezza: ma de le virtudi che parturiscono gli frutti de le imprese” (tanto da scrivere nella *Cena delle ceneri*, rivolgendosi alla stessa “diva” Elisabetta, che “è lecito, et è in potestà di principi, de essaltar le cose basse le quali se essi faran degne, saran giudicate degne, e veramente saran degne; et in questo gli atti loro son più illustri e notabili, che si aggrandissero i grandi”).

⁹ A Bruno ’ngordi: a parer di Bruno ingordi (*a* con valore di limitazione); in rapporto alla cupidigia dei grandi.

aborri d'ognun!¹⁰

Gridan: o Bruno,
d'orgie 'n bruno
burron d'agoni..!¹¹

¹⁰ Brigò...: il riferimento è alla cifra del pensiero bruniano il quale, nella proposta di una “gnosi” rinascimentale, di un messaggio di salvezza neoplatonicamente improntato all’esperienza teurgica ed estatica dell’“egizianismo” (la “buona religione” distrutta dal cristianesimo di cui Bruno si sentì profeta), non nascose una direzione aperta a una “riforma” del cristianesimo stesso in grado di proclamare il primato della filantropia e di tagliare alle radici i conflitti che travolsero la “misera Europa” (pur battendosi per l’antica “religione” seppe d’altronde distinguere nell’ambito del cristianesimo fra cattolicesimo e Riforma sostenendo - come riferi il Mocenigo all’Inquisizione - che la religione cattolica “gli piaceva ben più de l’altre” anche se “havea bisogno di gran regole; et che non stava bene così”). Il verso (*brigò un raduno*) allude dunque ai tentativi di convincere i grandi ed i principi a seguire il proprio annuncio politico (l’idea di trasformare con le “scienze”, le “opere”, i “costumi”, la “società”), compiuti da Bruno durante i suoi soggiorni presso le corti europee; il seguente *aborri d'ognun* ne ricorda le “mortificazioni” – com’egli disse - e le delusioni ricavatene, da Enrico III, che pure l’appoggiò e protesse, alla regina Elisabetta (ché i puritani inglesi lo trattarono come un “infedele”, un “empio” se non addirittura un “ateo”) a Rodolfo II d’Asburgo di cui cercò senza successo i favori.

¹¹ Gridan...: si menziona la tragica sorte del nolano che dal punto di vista dei suoi detrattori si sarebbe ben potuto considerare precipitato dall’orgia del suo pensiero (capace delle accensione con cui, oltre a quelle desunte dal patrimonio della tradizione ermetica, rinviene immagini funzionali alla lingua perfetta della sua mnemotecnica; alle tre ruote concentriche del *De umbris*; alla sua logica “fantastica” fatta di segni somatizzati, corposi e immaginifici) al fosco (*bruno*, giocando col nome del nostro) baratro delle “smisurate” apologie di se stesso e della “nova filosofia” con cui dimostrò di non saper mai ritrarsi dal gusto di stupire e di meravigliare (qui evocato dal termine *agoni*, soprattutto in relazione ai suoi scontri con gli ambienti accademici), non rinunciando a tale atteggiamento nemmeno in carcere, quando avrebbe facilmente potuto dissimulare le sue idee più compromettenti (di fatto non c’è accusa di Mocenigo che non abbia fondamento nella filosofia e nelle opere di Bruno – dall’antitrinatarismo alla concezione dell’eternità del mondo; dalla generazione spontanea alla metasomatosi; dalla tesi dell’indifferenza tra anima umana e anima delle bestie alla cosmologia dell’universo infinito e dei mondi innumerabili; dallo sbaffeggiamento di Cristo e dell’asinità cristiana alla negazione dell’Inferno; dalla religione “filantropica” alla magia, alla persuasione del carattere politico della sua filosofia).

GIULIO CESARE

Sicuro e agile
salì, e giù creò¹;
già lui² creò sé
re. O asce lì giù
o usci elargì e
acri.³ O l'eseguì!⁴
Sì! Curò agi e le
orge a siculi e
osci; e lui gare
e giure lasciò⁵.
E già corse lui
l'Egeo⁵... Scurì ai
cerei⁶; già l'usò
lei: causò egri
lai e giù corse
ei: sul core agì⁷.
Colse rei giù a
segarlo, cui ei
agì lusco e ire
giù si calò⁸. E re
s'acuì egro, e lì

¹ Sicuro...: riferimento alle campagne militari intraprese in Gallia Transalpina ed in Bretagna (salì, dunque, in considerazione della latitudine delle regioni); a Roma (*giù*) creò invece, pater patriae, una nuova forma di governo espressa nella dittatura personale, precorritrice, come noto, dell'avvento dell'impero.

² Lui: in funzione di pronome personale soggetto, contrappuntando enfaticamente la grandezza ed il fasto del personaggio, lo riveste della luce comica suggerita dal prevalente uso quotidiano e confidenziale.

³ O asce...: elargì gli acri delle terre assegnate ai veterani e, con fine sapienza, le cariche (le asce - l'uscita in -e di asce è arcaismo - dei fasci littori, simbolo dell'autorità, e gli usci, intesi metaforicamente come accessi ai luoghi ed alle funzioni del potere): ampliando il senato, accogliendovi cittadini di varie province, aumentando, anche se per esautorale, il numero dei titolari delle alte magistrature, dimostrando infine mitezza con i vinti, come gli stessi ex partigiani di Pompeo, Marco Bruto e Gaio Cassio.

⁴ O l'eseguì: con valore pleonastico ("o" ad indicare meraviglia secondo un uso per il cui effetto cfr. n. 2).

⁵ Sì! Curò...: si preoccupò, cercando di non urtare le diverse forze sociali, di elevare il benessere (l'endiadi *"agi e le orge"* in senso figurato) delle province e delle regioni periferiche (*siculi* e *osci*, ovviamente, quali meri riferimenti eponimi ed emblematici) - deduzione di colonie, riduzione dei debiti, promozione del commercio, Lex Iulia municipalis, et cetera; seppur formalmente, avviato de facto ad identificare lo stato con se stesso (*già lui creò sé re*), lasciò come simulacro l'apparato giuridico-istituzionale e l'agonie politico (*gare*) della vita repubblicana rifiutando di assumere il titolo di re.

⁵ E già corse...: percorse l'Egeo durante la spedizione contro Farnace e Pompeo, inseguendo questi in Egitto.

⁶ Scurì ai cerei ...: rattristò oratori di alto magistero civile, istitutori di sapere (*ai*, in senso lato) quali Marco Tullio Cicerone, ritiratosi nel silenzio, come noto, dopo averlo ritenuto possibile restauratore repubblicano; l'attributo *cereo*, pallido, si giustifica in relazione all'"incanutita" età di Cicerone, ma, soprattutto, in senso figurato, per i dispiaceri familiari che lo colpirono allora, fra cui la morte dell'amata figlia Tullia.

⁷ Già l'usò...: già l'usò Cleopatra (*lei*), che ne ottenne l'appoggio contro il fratello Tolomeo XIII, suscitando gli insani (*egri*) lamenti di coloro che in tale vicinanza scorgevano un fondamento alla voce che lo voleva in procinto di proclamarsi re; egli (*ei*) corse da lei in Egitto (*giù*; ancora in rimando alla latitudine geografica), vinto dalla seduzione della regina (*sul core agì*).

⁸ Colse rei...: s'avvide dei cospiratori (*rei*), su di sé (essendo giù, a terra) pronti a colpirlo, ferendolo col coltello (*a segarlo*); congiurati a danno dei quali (cui, col valore di complemento di svantaggio), nella loro opinione, egli operò in modo sospetto e minaccioso (*lusco*), attirandosi così le ire degli oppositori.

iulco⁹. Sere già,
secoli, argùi...¹⁰

⁹ E re...: e re, in quell'istante di morte, si rese acuto nei sensi (*s'acut*) percependosi ormai infermo e *iulco* (cioè capace solo d'un suono disarmonico di voce); ovverosia gridò straziato nel dolore fisico e morale.

¹⁰ Sere...: già comprese il destino di Roma, il definitivo tramonto della propria esperienza, ma anche della Repubblica (*sere*, con accento evocativo) e l'inverarsi dell'ideale di un "impero universale" che avrebbe rischiarato per secoli ed epoche intiere la storia dell'Occidente.

LODE SEMISERIA ALL'ANAGRAMMA... (alla maniera di Derrida)

Anche l'ana-gramma proviene forse dall'utopia del testo, dal non luogo della scrittura, è anch'esso teatralizzazione del nome che nel suo straripamento lo sottrae alla rappresentazione, al senso ed al linguaggio, occultandone il segreto nella proteiforme dilapidazione dei dif-ferimenti: elisione del presunto referente oggettivo e della sua causazione nei drappeggi im-materiali del significato (*entre-deux-signifiants*) fra giochi di scrittura quali mero vestiario della voce. Ecco allora che la presentazione del nome è ri-trascritta (infinitamente) in simulacro, così come il presente della phoné non sarebbe che un *entre-deux-temps*, la piega dell'essere che vi segue la linea che separa (anagrammando: *e s'aprà*) l'involgersi del sujet fuori dal tempo, il suo dis-piegarsi nel gioco interno alla sua manifestazione. L'identità che il nome proprio accamperebbe è così disgregata, strappata, slabbrata nel sor-riso vacante (uno dei tanti modi di morire) che accompagna (ma lo può veramente?) l'ana-gramma; o forse sarebbe meglio scrivere a(na)-gramma proprio a ri-marcare che qui non si tratta di un vezzo prodotto dall'intrattenimento ludico della phoné, ma dell'écriture in quanto cancellazione della traccia, ri-saputo gioco della difference che si scrive ma non si legge (proprio come fra le due scritture di anagramma): effetto di tracce dimentiche di se stesse, destinate a ri-petersi come pura differenza. Ecco allora che l'anagramma non può forse che esser di nomi (degli) amici, in quanto imposizione dell'amicizia nel (sul) nome, scompiglio del suo sconfessarsi per pro-metterla all'e-vocazione delle tracce che ci lascia la memoria, crittografata, del futuro.
(SI PROVI AD ANAGRAMMARE IL PRESENTE TESTO!)