BERNARDINO PERFETTI

CANTI DETTI ALL'IMPROVVISO

Nuova edizione a cura di Antonio Vannini
Introduzione e note di Elisa Fantacci e Antonio Vannini

Ricordando sempre
Marisa
che ogni giorno,
improvvisando,
trovava le parole giuste

PREMESSA

Questo volume nasce dal ricordo più che quarantennale di un isolato evento che cercava di riportare alla memoria poesie estemporanee dei primi decenni del settecento, gradualmente passate da una immensa fama presso i contemporanei ad un dignitoso oblio letterario. Poco tempo fa questo ricordo si è incontrato con l'argomento di una tesi di laurea[1] ed è stato inevitabile pensare che il momento fosse giusto per accendere un po' di nuova luce sulle creazioni improvvisate di Bernardino Perfetti e tentare una edizione rinnovata di quei versi. Si tratta di un lavoro contraddittorio, visto che i testi di cui parliamo non sono testi *scritti*, ma *trascritti*: cadono dunque tutte le regole della buona filologia, essendo certa una approssimazione di base nella prima stesura del testo. Quattro[2] scaltri annotatori con carta e penna seminascosti tra il pubblico trascrivevano a turno una quantità più o meno grande di versi durante l'improvvisazione, cercando di subentrare uno dopo l'altro per star dietro al veloce ritmo di versificazione e confrontando alla fine quanto annotato[3]. La poesia originale era poesia orale ed estemporanea, assolutamente non destinata a questa trascrizione. L'operazione stessa della trascrizione era generalmente clandestina e non approvata dal cantore.

La mancata approvazione può derivare dalla volontà del poeta estemporaneo di separare la sua musa con nettezza da quella della poesia scritta, ma anche da una sorta di sfiducia nei tachigrafi stessi e da un timore di veder travisato per troppi errori e fraintendimenti l'autenticità del proprio messaggio poetico[4].

La scelta compiuta in questo volume è quella di ristampare le improvvisazioni di Bernardino Perfetti raccolte a suo tempo nel testo raccolto dai tachigrafi con funzione di trascrittori estemporanei ed èdito da Domenico Cianfogni (1748), che costituisce una onesta sistemazione delle trascrizioni veloci di diversi scrivani clandestini operanti durante le rappresentazioni estemporanee. Su questo testo èdito sono state operate da parte nostra pochissime modifiche ortografiche (l'uso dell'apostrofo con l'articolo indeterminativo davanti a nomi femminili e non davanti ai maschili). In un apparato critico riportato a fianco del testo di Cianfogni, diamo conto della collazione dei manoscritti che riportano alcune parti dei canti èditi. In questo apparato le lezioni dei manoscritti sono riportate ogni volta che testimoniano varianti, ad eccezione di alcune varianti ortografiche (uso di "h" nelle voci del verbo avere). Non esistendo manoscritti con canti diversi, fatte salve le poche eccezioni che pubblichiamo nella parte finale di questo volume, è facile concludere (almeno provvisoriamente) come le parti pubblicate poi nel 1748 siano state le uniche oggetto di una trascrizione estemporanea che ha costituito l'archetipo dei manoscritti e dell'edizione a stampa. I manoscritti non sono databili con precisione, né è possibile sapere se alcuni di loro siano *descripti*. Si veda per quersti aspetti la nota metrica che segue l'introduzione.

Quel che abbiamo voluto fare è offrire un testo corredato da nuove note che accennino a quanto poteva far parte della cultura del tempo e della erudizione del poeta al momento della creazione estemporanea. Il contenuto delle note potrà talvolta apparire sprovvisto di uno stringente riferimento al verso annotato: si è voluto però cercare di richiamare ogni possibile nesso alla cultura del primo settecento che possa aver stimolato, influenzato o determinato la creazione estemporanea dei versi. Ogni lettore e, si spera, ogni futuro studioso di questi versi potrà forse trovarvi gli spunti per connettere l'opera di Perfetti con la cultura del suo tempo e partire per altri e più complessi percorsi storico-critici.

---

[1] Il testo di questa dissertazione di Elisa Fantacci (Fantacci 2021) costituisce, con modifiche, le parti di questo volume dedicate all'analisi delle "pastorelle".

[2] Il numero ovviamente poteva variare, ma Perfetti, cercando di vietarne l'opera, li definì una volta *vangelisti*, con sicura allusione al loro numero.

[3] Si tratta di una pratica diffusa per ogni tipo di produzione estemporanea in pubblico (si pensi alle prediche, soprattutto quelle nelle piazze, come a Siena, secoli prima, quelle di San Bernardino). Potevano però esserci predicatori o improvvisatori che ammettevano le trascrizioni dei tachigrafi e anzi vi collaboravano. Non pare sia il caso di Perfetti: le sue dichiarazioni in proposito non sembrano proprio da imputarsi ad un puro vezzo di poeta celebre.

[4] Proprio l'esempio di San Bernardino può essere illuminante. Il Santo sapeva perfettamente che erano presenti i tachigrafi e spesso anzi li apostrofava perchè facessero bene il loro lavoro. A giudizio di alcuni commentatori della sua opera di predicatore, preferiva precisare bene la sua riflessione teologica in trattati scritti da lui stesso in latino e da lui anche revisionati prima di divenire di pubblico dominio: pareva insomma considerare le trascrizioni estemporanee come gli appunti presi dagli studenti durante le spiegazioni, della cui fedeltà nessun docente si farebbe garante (è l'esempio fatto dal padre Cannarozzi, O.F.M., e riportato in Bertagna 1946, p. 10).

Non ci siamo interessati della produzione scritta di Perfetti, per altro esigua, perché l'argomento di questo volume è la poesia orale, nella particolare tipologia che assunse negli ambienti dell'Arcadia e in quella ancor più particolare esercitata dal nostro cantore. Troviamo giusto che una analisi della produzione scritta faccia parte semmai di uno studio a sé stante e ben distinto.

Le citazioni bibliche si riferiscono al testo sacro che leggeva Perfetti e il suo pubblico di allora e sono condotte sulla c.d. *Vulgata Clementina*, l'edizione dei testi sacri èdita sotto il pontificato di Clemente VIII e preparata sotto quello di Sisto V, come sistemazione della traduzione latina voluta in sede conciliare tridentina. Le abbreviazioni sono quelle canoniche, specificate in premessa di NGCB 1997.

I rimandi bibliografici seguono il c.d. metodo Harward, con qualche libertà; nella bibliografia finale, le opere sono elencate per data e non in ordine alfabetico.

Le note sono numerate progressivamente, senza scansione numerica secondo i paragrafi o i capitoli. Anche le note riguardanti termini e concetti dei testi sono note numerate progressivamente insieme alle altre, con il numero posto in apice della parola o parte di testo cui ci si riferisce. I versi infatti non sono numerati, nel rispetto della loro particolare natura originaria e per distinguere tale peculiarità dallo standard editativo della poesia scritta.

Pubblichiamo in appendice, in traduzione nostra, due testi che riteniamo utili al lettore. Quello del Fernow, di cui non ci risultano traduzioni in italiano, è un ottimo riferimento per farsi un'idea del tipo di improvvisazione di cui trattiamo. Dell'altro, lo *Ione* platonico, disponibile ovviamente in innumerevoli e più prestigiose traduzioni, vogliamo stimolare la lettura o rilettura, irrinunciabile nel tentativo di capire cosa siano stati i rapsodi nell'antichità: anziché citarne delle parti, lo abbiamo ritradotto per i lettori di questo volume. Chi scrive questa premessa non si azzarderebbe a aggiungere una definizione di rapsodo, se non quella funzionale alla nostra trattazione che può desumersi dalle pagine che seguono: meglio che ogni lettore se ne faccia un'idea a partire da quel testo platonico (se già non lo conosce a menadito), integrandolo poi con le conoscenze che possiede già al riguardo e con ogni tipo di lettura in proposito.

Se nelle note, come si diceva, abbiamo cercato di raccogliere riferimenti a cosa poteva verosimilmente esser presente nella memoria del poeta, per aiutare a definire il contesto dell'*hic et nunc* della improvvisazione, nella introduzione abbiamo seguito due linee: da una parte quella indicata da Bruno Gentili e riguardante ciò che poteva esserci di comune tra il far poesia di un improvvisatore colto come Perfetti e il lavoro creativo dell'età arcaica, quando in qualche isola dell'Egeo si cominciava (a quel che ne sappiamo) a mettere insieme dei versi per una recitazione immediata[5]; questa intenzione spiega anche l'insistenza di prima sull'epoca dei rapsodi[6]. Dall'altra l'interpretazione del fenomeno della poesia estemporanea, anche alla luce di criteri di riflessione elaborati per più moderne improvvisazioni. Per questa seconda linea interpretativa abbiamo posto attenzione a quella parte dei canti del Perfetti tramandata come *pastorella*, seguendo questa volta la suggestione di Françoise Waquet, l'unica che, dopo Bruno Gentili, si sia dedicata a studiare il cantore senese. Speriamo così di aver anche contribuito a legittimare il confronto tra espressioni poetiche distanti secoli, di per sé carente del rigore argomentativo tipico degli studi filologici. L'argomento di questo volume è infatti la poesia d'improvvisazione colta, che ha forti relazioni con la cultura scritta del proprio tempo e con lo sviluppo dei generi letterari. Diversa la situazione della poesia orale di natura popolare e di tradizione orale, per la quale i secoli e le epoche trascorrono con un ritmo diverso, scandito da un battito completamente differente da quello delle classi dominanti che esprimono, insieme agli accadimenti

[5] Anche Fernow (1808, p. 317) volle richiamare l'attenzione sulla capacità della poesia estemporanea di far rivivere la scintilla iniziale della comparsa della poesia nella nostra civiltà: «diese Kunst, so alt als die Dichtkunst selbst, und unter allen Völkern in der Kindheit ihrer Kultur die erste natürliche Äusserung des erwachenden Dichtungsvermögens, die auch den Alten nicht fremd war, hat sich, nach dem Wiederaufleben der Künsten und Wissenschaften, blos in Italien als Kunst lebendig erhalten» ("quest'arte, antica come l'arte poetica stessa e tra tutti i popoli prima espressione naturale del risveglio della capacità di creazione poetica nell'infanzia della loro cultura e non estranea neppure agli antichi, dopo la rinascita delle arti e della scienza, si è mantenuta solo in Italia come arte ancora vitale", trad. Antonio Vannini).

[6] Gentili 1984, p. 23: «Queste idee relative al fare poetico (le idee antiche sugli aedi e i rapsodi nella riflessione sui poemi omerici, n.d.r.) come *performance* condizionata dall'ispirazione divina trovano una sorprendente rispondenza in quel fenomeno tipicamente italiano, unico in Europa, della poesia dotta estemporanea recitata o cantata con l'accompagnamento della chitarra o del cembalo, che ebbe la sua massima fioritura nel secolo XVIII».

della storia ufficiale, lo sviluppo delle arti e delle lettere. Nessuno ha dubbi[7] sulla legittimità del confronto tra l'epoca e l'epica omerica e l'ambiente della espressività orale serbo-croata che fornì a Milman Parry la possibilità di darci una nuova eccezionale luce sull'epica stessa. Quando però ci si occupa di una poesia nata all'interno degli ambienti ufficiali ed accademici, occorre cercare una legittimazione alla linea interpretativa sviluppata nel senso di avvicinare la genesi delle creazioni estemporanee del XVIII secolo e la prima scintilla di quello che chiamiamo poesia nell'arcaicità della storia culturale dei greci: è quel che speriamo di fare nella introduzione, dove cerchiamo anche di render ragione del rapporto tra questa improvvisazione colta e la poesia orale in generale.

Speriamo infine di offrire al lettore un contributo, ancorché modesto e settoriale, all'indagine sul complesso snodo culturale che fu il primo settecento in Italia: nelle note si è cercato di rilevare tutto quel che poteva affacciarsi alla memoria del nostro cantore provenendo dalla sua formazione, dalla frequentazione dei gruppi culturali del tempo o dalle conoscenze diffuse in quei decenni.

A.V.

[7] Ci si conceda questa approssimazione, anche perché parliamo solo di legittimazione del confronto, a prescindere dalla problematicità dei risultati. Citiamo qui solo un rapido intervento di Joseph Russo (Russo 1992), interessante per esser inserito in una discussione su *The New York Review of Books*, ma anche per il prosieguo della nostra trattazione. Russo, dopo aver alluso alla «more verbally sophisticated tradition» dell'epica omerica rispetto a quella serbo-croata, si riferisce all'aspetto che più lo interessa in questa complessità, quella nozione di "auralità" che sarà importante anche nella nostra trattazione: «My own position was that the salient feature of Homeric style is its use of traditional patterning on multiple levels (metrics, rhythm, phrase, whole-verse, and theme), and that rather than claiming these features as "proof" of an oral style we do better to see them as indicators of an "aural" style, one based on an esthetic of regularity and repetition and fashioned to please the ear and the listener's sense of traditional expectations frequently fulfilled in several dimensions. The poet's creative departures from expectation take place against a background of reliable dictional, rhythmical, and thematic features, so that tradition and innovation can each have its way.»

INTRODUZIONE.

UNA CONVERSAZIONE TENUTA A SIENA DA BRUNO GENTILI.

Era in corso l'Anno Accademico 1979-1980 quando Bruno Gentili, invitato a Siena, cominciò la sua comunicazione in un'aula della Facoltà di Lettere dicendosi onorato di parlare nella città di Bernardino Perfetti e nel dirlo si inchinò leggermente, pure[8]. Tutti i presenti, che avevano di sicuro un debito col professore di Urbino per le conoscenze di metrica greca ed erano certo ansiosi di sentirlo discutere di lirica greca arcaica, come ci si aspettava che dovesse fare, rimasero un po' nel dubbio e solo qualcuno confessò lo scusabile imbarazzo di non conoscere affatto quell'arcade senese.

In effetti la fama di questo poeta[9] era stata tanto grande in vita[10] quanto rapida a dissolversi presso le generazioni future, come in parte si può ritenere naturale per un successo ottenuto con esibizioni di poesia estemporanea, per di più di un tipo non destinato ad entrare in un patrimonio di tradizione orale. All'esplosione della fama ed al successivo oblio concorsero anche altre circostanze: l'episodio della incoronazione in Campidoglio[11], un onore in cui lo aveva preceduto solo Petrarca, rimase legato alla cultura

[8] Il curatore di questo volume era presente a quella conferenza e riuscì, coi mezzi analogici e pur ingombranti di allora, a registrarne diverse parti con una certa chiarezza. Il supporto magnetico non è più disponibile ma le citazioni provengono dalla "sbobinatura" della traccia su taccuino e sono letterali. Nel testo di questo capitolo le citazioni letterali sono riportate in corsivo.

[9] Bernardino Perfetti nacque a Siena nel 1781, da Pier Angelo Perfetti e Orsola Amerighi. La zia paterna Laurenza era moglie di Girolamo Gigli, vivace figura intellettuale, commediografo, linguista, traduttore, polemista. Il padre Pier Angelo fu abile nello sfruttare le ricchezze, che alla famiglia provenivano dal commercio, non solo per l'acquisto di prestigiosi beni fondiari, ma anche per inserire il figlio nella nobiltà, fino alla nomina nel 1697 a Cavaliere di Santo Stefano. Bernardino intanto, dopo gli studi dai Gesuiti di San Vigilio, era stato introdotto nel Collegio Tolomei, dove si formavano i nobili senesi. Qui studiò filosofia e giurisprudenza ancora sotto la guida dei Gesuiti e conseguì la laurea nel 1700. Nel 1706 sposò Francesca Maria Salvani, da cui ebbe numerosa prole. Pochi anni dopo divenne Lettore di Diritto civile e canonico nel Collegio Tolomei e Professore di Scienze (Quadrio 1739, p. 164; Polcastro 1831, p. 35), "nella facoltà legale" (Pelli 1774, p. DCCXVII, in nota) dunque di Giurisprudenza che era allora compresa tra le Scienze (Novelle Letterarie 1747, cc, 629-30) nell'Università senese. Queste attività furono per tutta la sua vita parallele all'esercizio della poesia all'improvviso ed evidentemente anche agli interessi di una erudizione forse non profonda ma enciclopedica e probabilmente eclettica, necessaria al tipo di poesia estemporanea che coltivava. Nel primo decennio del nuovo secolo la sua fama cresce in Italia e Perfetti si esibisce in varie città, fino ad un viaggio alla corte dell'Elettore di Monaco di Baviera. Entra in Arcadia con il nome di Alauro Euroteo. Già nel 1712 pare fosse ascoltato con favore nella Roma di Clemente XI, in ambienti certo vicini sia ai Gesuiti che all'Arcadia. Il suo successo romano esplose in occasione di un secondo soggiorno nel 1725, quando, favorito dalla sua protettrice, la principessa di Toscana, da due anni vedova del primogenito del granduca Cosimo III e governatrice di Siena, che spesso soggiornava a Roma, ricevette l'incoronazione in Campidoglio. Sempre circondato in vita dalla fama, morì nel 1747 e venne sepolto nella Chiesa dei Frati Minori dell'Osservanza di Siena. Notizie biografiche, rintracciabili tra elogi ed esaltazioni, si reperiscono nella biografia a lui dedicata nella raccolta delle vite degli Arcadi (Mazzolari 1751), nel capitolo a lui riservato tra le biografie latine degli illustri letterati del sei e settecento dal pisano Angelo Fabroni (Fabroni 1785), nella introduzione alla edizione delle sue poesie (Cianfogni 1748), nel capitolo di Fernow (1805) che si riporta in traduzione in calce a questo volume. Un'ottima sintesi ben documentata delle varie notizie ha curato per il Dizionario Biografico degli Italiani Françoise Waquet (2015).

[10] I resoconti di testimoni diretti che avevano assistito a *performance* del cantore senese hanno il tono di sinceri quanto entusiastici apprezzamenti e danno anche l'idea di come si svolgessero le rappresentazioni. In questa introduzione si vedano *infra* le testimonianze, in particolare quelle di De Brosses e del Goldoni.

[11] Il rischio della caducità della fama in riferimento alla gloria della incoronazione poetica in Campidoglio è accennato nella premessa alla raccolta degli Atti relativi a quell'evento, che lo stesso Crescimbeni rivolge a Violante di Baviera: «perché la funzione della Coronazione del Signor Cavaliere Bernardino Perfetti, della quale si tratta in questi fogli, non soggiaccia alla disgrazia, che patì quella, che in persona del famoso Francesco Petrarca vide Roma nel XIV sec.» (Cianfogni 1748, vol.II, p. 191). Di questo evento, molto esaltato in seno all'Arcadia, nell'Accademia senese degli Intronati e dai biografi del Perfetti, esistono gli atti che possono consultarsi appunto nella raccolta che ne fa Cianfogni (1748, vol. II, pp.191-293).

delle accademie[12] e con ogni probabilità anche alla situazione dei rapporti tra lo stato mediceo e la curia romana[13]. Per il resto, Perfetti fu una figura intellettualmente rilevante negli ambienti del suo tempo, ma senza altre produzioni poetiche originali al di là di qualche componimento d'occasione.

Ebbene, il Prof. Gentili in quella conferenza aveva avuto l'idea di parlare di Perfetti, non solo per segnalarne l'importanza nella cultura del settecento italiano, ma anche per trattare dell'essenza della poesia davanti ad un pubblico di filologi classici ed aspiranti tali e alla presenza di studiosi dello spettacolo antico e moderno, partendo da un poeta estemporaneo del tempo dell'Arcadia: stava allora coltivando la convinzione che perfino gli italianisti in quel momento (eppur si veniva da un decennio di ogni tipo di rivoluzione e di attenzione ai filoni alternativi della cultura), ancora nipotini del crocianesimo, vedevano con mala luce il fenomeno dell'improvvisazione e la consegnavano volentieri alle cure esclusive dei colleghi antropologi. Bruno Gentili invece stava orientando il suo interesse verso la poesia estemporanea come modo di indagare l'origine stessa del fenomeno della creazione poetica. Suo e di quegli anni il contributo[14] (che poi consegnò per iscritto alle pagine della rivista urbinate da lui diretta e che espose in occasione di un intervento al convegno sul tema della *Oralità* tenuto a Urbino nel 1980) che riguarda l'importanza dello studio della grande stagione dell'improvvisazione poetica nel XVIII secolo in Italia non solo in sé ma anche ai fini della riflessione secolare sul *fare poetico.* Proprio perseguendo questo fine, l'interesse per i canti improvvisati del Perfetti occuperà nella riflessione del Professore urbinate un posto importante, come appare nel luogo privilegiato assegnato in una sua celebre ed organica raccolta di saggi dedicata nel 1984 ai rapporti tra poesia e pubblico nella arcaicità ellenica e alle ipotesi sull'origine del fare poetico[15].

La nostra scelta di partire da quella conversazione di più di quarant'anni fa, anziché dai contributi lasciati alle stampe da quello studioso eminente, è un vezzo indotto (com'è ovvio e lo confessiamo) dal fascino particolare del tema che trattiamo, legato all'oralità più che alla scrittura. Se non guardiamo a quegli improvvisatori del settecento solo come un epifenomeno dell'Arcadia, ma lo vediamo come un originale episodio del *fare poetico* che pare mostrare i segni dell'atto della creazione originaria dei versi, allora (potremmo dire oggi con una metafora presa dalla fisica astronomica) siamo davanti ad una di quelle tracce che nel volgere dei secoli sono ancora diffuse e che conservano l'impronta di un "big bang" originario.

---

[12] Sul senso della ripresa della *laureatio* petrarchesca in Arcadia, si veda Capriotti 2019

[13] A giudizio di Pietro G. Riga (2020, p. 123), «la solenne incoronazione di Perfetti voluta da Crescimbeni è anzitutto da leggere sotto un'ottica politica: si trattò di un modo per papa Benedetto XIII di omaggiare la Governatrice e consolidare i legami già forti della curia papale con Siena e con i tanti senesi che a Roma avevano trovato una sede stabile. Violante, infatti, volle affrancarsi dal legame con il Granduca Cosimo III per avvicinarsi gradualmente al papato e, nominata arcade con il nome di Elmira Telea, appoggiò pienamente il programma artistico e culturale dell'Arcadia romana. Secondo le intenzioni autopromozionali di Crescimbeni, l'incoronazione doveva dunque rinsaldare ancora di più il legame dell'Arcadia con la politica ecclesiastica; in secondo luogo, l'incoronazione doveva mostrare alle colonie sparse per la penisola la grandezza degli eventi organizzati dall'Arcadia madre, ribadendo l'importanza della poesia nel suo programma culturale, oltre che la centralità di Roma e della sua gloriosa tradizione classica nella cultura letteraria italiana». Questo contributo ha il merito di tentare una valutazione di quell'evento, che ebbe al momento una rilevanza particolare, destinata però a lasciare una memoria sempre più tenue. Pochi (o quasi nessuno) oggi possono intendere il gesto raffigurato da Bartolomeo e Giuseppe Maria Mazzuoli nel busto di Perfetti nel Duomo di Siena, nell'atto di offrire la sua corona alla Madonna del Voto. Non mancarono le voci critiche, come di quella espressa da Francesco Pera (1888, p. 276): «Questo nobile senese del secolo passato fu insieme uno dei più volgari improvvisatori italiani, che ricevettero, ma non meritarono, la famosa corona in Campidoglio». Sull'influenza di Violante, ancora il Pera aveva da ridire (*ivi*, p. 277: una volta che, dopo la incoronazione, i maggiorenti livornesi vollero sentire la sua «potente voce», andarono a invitarlo mentre si trovava a Pisa, ma dovettero chiedere il consenso a Violante di Baviera, poiché «senza di questo il poeta volotariamente, ossia vanamente, erasi obbligato di non cantar mai.» Lo stesso Pera (*ivi*, p. 279) è poi costretto ad ammettere, riferendo l'esito della fastosa rappresentazione liburnea, che gli uditori (i notabili della città ed il popolo minuto accorso nella piazza davanti al palazzo dell'Accademia) erano «più che soddisfatti, commossi, esaltati». Secondo quanto riportato nel paragrafo dell'articolo del *Giornale de Letterati d'Italia*, (vol. XXXVII, pp. 194-218) che segue al resoconto dell'incoronazione, ci sarebbe stato un attacco da parte di un non identificabile *Pastor Arcade* che avrebbe pubblicato a Venezia *presso Antonio Mora* un libello denigratorio nei confronti di Perfetti, pieno però di errori che attesterebbero la disinformazione dell'autore. L'articolo riporta anche per intero il testo apologetico che, in risposta a quell'attacco, scrisse Francesco Onorato Tondelli, aiutante di camera di Cosimo III, in forma di lettera destinata a Crescenzio Vaselli, medico della principessa Violante di Baviera.

[14] Gentili 1980.

[15] Gentili 1984, pp. 23-30.

Anche nell'universo poetico vagano onde sprigionate quando tutto iniziò e, ad esser vigili osservatori, possono essere còlte le vibrazioni di quell'inizio. L'entusiasmo di Gentili per l'improvvisazione del settecento si inquadrava benissimo in una ancora sacrosanta polemica antineoclassica[16]:

> la visione della Grecia che, a partire dal Winckelmann, fu fatta propria dal neoclassicismo, fu, com'è noto, un'elaborazione condotta sui modelli dell'arte e della poesia ellenistica. [...] Essa ha esercitato un'enorme influenza su tutta la cultura europea successiva, orientando non solo gli studi filologici e la ricostruzione del mondo antico, ma anche l'insegnamento scolastico. I significati e i valori della poesia greca da Omero ai tragici del V secolo sono divenuti acquisibili alla nostra cultura solo in questo secolo, in seguito alla teoria rivoluzionaria del Parry.

Per lo storico della letteratura, l'origine è un dato cronologico. Un dato più soffuso e dilatato per la poesia epica, uno più determinato e approssimativamente databile, quello del genere lirico. Per chi voglia studiare l'essenza dei generi letterari nell'ambito dell'estetica, l'interesse si sposta invece spesso sulla descrizione di aspetti connotativi che possono rendersi indipendenti dalla collocazione diacronica, relegando in tale collocazione solo gli aspetti denotativi[17]. Bruno Gentili, oltre quarant'anni fa, avvicinava in una conferenza e in un articolo gli improvvisatori del settecento italiano e la lirica greca arcaica, e nello stesso senso si può parlare di epicità o di lirismo muovendosi grandemente nei secoli della letteratura attestata e si possono avvicinare esempi di oggetti di studio quali il meccanismo della creazione o la definizione di un pubblico o la contaminazione tra espressioni artistiche anche a distanza di secoli. Il carattere per così dire ipostatico del genere letterario nella tradizione intergenerazionale della cultura pare darci la possibilità di risalire continuamente all'originaria creazione del genere stesso come a qualcosa che si ripete continuamente nella singola creazione poetica e riesce a connotare il messaggio umano da trasmettere al di là delle denotazioni che dipendono dal momento. Nel XVIII secolo, l'ambiente letterario dell'Arcadia (un ambiente particolarmente ed apertamente invasivo) denota profondamente una poesia che, dopo il successo nella contemporaneità, avrà una fortuna fortemente compromessa proprio da tale denotazione. Tanto che anche chi ha indagato in passato la poesia degli improvvisatori di quell'epoca, pur facendosi di cappello dinanzi a tanta abilità, non ha mai pensato che quella rinnovata ribalta dell'*estro* poetico aprisse una visione sulla vibrazione originaria che fece nascere il cosmo della poesia. Troppi rimandi e compiacimenti accademici, troppe esibizioni di una tecnica avanzata di versificazione, addirittura troppo entusiasmo per la scienza erano le denotazioni che impedivano di cogliere le vibrazioni connotative. In realtà, disse Gentili, c'è una *rispondenza puntuale e sorprendente* tra quel fenomeno *tipicamente italiano* che è la poesia improvvisa e quel fenomeno di cui Platone stesso non aveva trovato altra spiegazione se non l'ispirazione divina[18]. La ricerca delle origini del *fare poetico* avrebbe perduto un'occasione, se avesse continuato ad ignorare quella stagione settecentesca degli improvvisatori: il confronto di questa poesia con la riflessione antica sulla creazione poetica è un'occasione ghiotta, perché raramente le vibrazioni originarie di un fenomeno possono essere còlte con tanta evidenza.

Già poco dopo la morte di Perfetti, del resto, alcuni tratti originali e quasi sconvolgenti dei suoi canti improvvisati avevano stimolato l'identificazione dell'entusiasmo poetico dell'improvvisatore senese con la quintessenza dell'ispirazione poetica. Un suo biografo così commentava le sue esibizioni[19]:

> Ardebant oculi, crespabatur frons, anhelabat pectus, ceteraque omnia apparebant indicia furoris, sine quo Democritus Abderites, ut testaur Cicero I. de Divinatione, utque nos alias commemoravimus, quemquam magnum poetam esse posse negabat.

---

[16] *ivi*, p. 398.

[17] Questo tipo di riflessione fu sviluppato riguardo ad altri contesti culturali e ad altre espressioni poetiche ed artistiche da Vittorio Campanella, vivace ed originale intellettuale senese negli ultimi decenni del secolo scorso. Le conversazioni amicali tenute in tal senso in quegli anni e il materiale allora raccolto in una forma embrionale di prodotto multimediale non dettero però luogo a pubblicazioni e rimangono nella memoria di chi le ascoltò come un ricordo piacevole ed interessante.

[18] Si veda per esempio la partre finale dello *Ione*, dove la conclusione in tal senso è tirata in opposizione al mestiere del rapsodo come sviluppo di capacità tecniche.

[19] Fabroni 1785, p. 302.

L'interesse del contributo di Gentili non si fermava qui. Quando parliamo di improvvisazione e di mestiere dell'improvvisatore e dei suoi ferri di quel mestiere per la riuscita della *performance*, in genere tutti noi, "nipotini" come eravamo allora anche di Milman Parry, pensavaamo subito all'aedo e al rapsodo e ci sentivamo all'interno del genere epico. Gentili ci richiamò alla memoria come la recitazione orale e dunque il mestiere del rapsodo non concernesse solo la poesia omerica ed epica in generale, ma anche quella lirica (almeno il giambo, l'elegia e la lirica corale).

Era stato anche Ateneo, secoli e secoli fa, a testimoniarlo[20].

> ὅτι δ' ἐκαλοῦντο οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ Ὁμηρισταὶ Ἀριστοκλῆς εἴρηκεν ἐν τῷ περὶ Χορῶν. τοὺς δὲ νῦν Ὁμηριστὰς ὀνομαζομένους πρῶτος εἰς τὰ θέατρα παρήγαγε Δημήτριος ὁ Φαληρεύς. Χαμαιλέων δὲ ἐν τῷ περὶ Στησιχόρου καὶ μελῳδηθῆναί φησιν οὐ μόνον τὰ Ὁμήρου, ἀλλὰ καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου καὶ Φωκυλίδου. Κλέαρχος δ' ἐν τῷ προτέρῳ περὶ Γρίφων 'τὰ Ἀρχιλόχου, φησίν, [ὁ] Σιμωνίδης ὁ Ζακύνθιος ἐν τοῖς θεάτροις ἐπὶ δίφρου καθήμενος ἐραψῴδει.' Λυσανίας δ' ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Ἰαμβοποιῶν Μνασίωνα τὸν ῥαψῳδὸν λέγει ἐν ταῖς δείξεσι τῶν Σιμωνίδου τινὰς ἰάμβων ὑποκρίνεσθαι. τοὺς δ' Ἐμπεδοκλέους Καθαρμοὺς ἐραψῴδησεν Ὀλυμπίασι Κλεομένης ὁ ῥαψῳδός, ὥς φησιν Δικαίαρχος ἐν τῷ Ὀλυμπικῷ. Ἰάσων δ' ἐν τρίτῳ περὶ τῶν Ἀλεξάνδρου Ἱερῶν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ φησὶν ἐν τῷ μεγάλῳ θεάτρῳ ὑποκρίνασθαι Ἡγησίαν τὸν κωμῳδὸν τὰ Ἡσιόδου, Ἑρμόφαντον δὲ τὰ Ὁμήρου.

La *performance* dei rapsodi non è quindi legata esclusivamente all'uso dei versi omerici ed epici, ma può riguardare altri generi di poesia. Quello sforzo che doveva fare il rapsodo per mettere in scena il verso, sforzo determinato a quanto pare[21] da una sorta di immedesimazione nell'estro poetico del poeta del testo originario, non si limitava ad Omero, nel quale poteva ravvisare una rapsodicità intrinseca legata all'origine stessa di quei versi, ma si estese con l'andar del tempo a tutta la creazione poetica. Ci si è azzardati a dire con l'andar del tempo, perché diamo per scontata una nascita più tarda del genere lirico e non andiamo qui a pensare che le prime attestazioni di questo genere fossero precedute da rilevanti fenomeni rimasti privi di tracce e testimonianze.

E' opportuno a questo punto che ci ricordiamo di cosa parliamo quando citiamo l'arte del rapsodo[22]. Di sicuro per quello che ci interessa si può dire che tale arte nell'antichità collegava il verso alla *performance* e che il rapporto che l'atto del recitare (ὑποκρίνεσθαι) del rapsodo ha con l'estro della creazione è molto diverso da quello che per noi è il rapporto tra l'attore o il lettore in pubblico e il testo fornito dall'autore. Da quel che dice Platone, l'importanza del giudizio sull'autore che ha creato in origine i versi pare più concentrato sull'atto creativo originario di quanto oggi risulti fare l'interpretazione dell'attore, anche del più fervente stanislawskiano (che comunque cercherà l'immedesimazione nel personaggio più che nell'autore). Il mestiere del rapsodo si distingueva anche da più recenti cantori che tramandino patrimoni di oralità. La *performance* recitativa nella Grecia arcaica e classica non era un passaggio ermeneutico che concernesse il testo, ma una consonanza col ποιεῖν (il *fare*, il *creare*) dell'autore. L'autore si riconosce dal ποιεῖν. Sicuramente la parola che cominciò ad indicare il poeta nella cultura occidentale (ποιητής) aveva già portato avanti in età classica la traslazione del senso dalla sfera del fare manuale e artigianale a quella del fare

---

[20] Ateneo, 14, 620, b-c: "Che i rapsodi erano detti anche omeristi ce lo dice Aristocle nel suo scritto sui Cori. Demetrio di Falero per primo introdusse in teatro questi che erano chiamati omeristi. E Camaleonte nel suo scritto su Stesicoro sostiene che venivano cantati non solo i versi di Omero, ma anche quelli di Esiodo e di Archiloco e ancora di Mimnermo e di Focilide. Clearco nel primo libro sugli Enigmi dice che i versi di Archiloco Simonide di Zacinto li cantava alla maniera dei rapsodi in teatro seduto su un carro. Lisania nel primo libro sui Giambografi racconta che il rapsodo Mnesione nelle sue declamazioni rappresentava alcuni dei giambi di Simonide. E il rapsodo Cleomene a Olimpia cantava all'impronta le Purificazioni di Empedocle, come riferisce Licearco nel suo scritto su Olimpia. Giasone nel terzo libro sul santuario di Alessandro ad Alessandria dice che nel grande teatro il cantore Egesia metteva in scena versi di Esiodo e Ermofanto quelli di Omero" (trad. Antonio Vannini).

[21] Si rilegga per questo aspetto lo Ione platonico.

[22] Per non cadere nella troppo consueta ed invadente frase "non è qui il caso di approfondire…" e per favorire questa necessaria memoria, si rimanda il lettore alla lettura del già più volte citato Ione di Platone, pubblicato in appendice a questo volume nella nostra traduzione. Per la comparazione dei termini "aedo" e "rapsodo", si rimanda ancora a Gentili 1984, p. 21. e in particolare: «si è penaso che essi indicassero qualcosa di diverso relativamente sia al tipo di esecuzione sia alla prevalenza dell'improvvisazione rispetto alla memorizzazione, ovvero che fosse "creativa" o "produttiva" l'attività dell'aedo, "ripetitiva" quella del rapsodo. In realtà le testimonianze antiche non consentono, almeno per l'epoca arcaica, di distinguere una figura dall'altra».

poetico[23]. La componente di artigianalità, del resto, permarrà nel riconoscimento del lavoro dell'artista ancora per secoli e si perderà in alcuni casi (come quello della pittura) forse solo in epoca romantica, magari per ritornare poi nel secolo scorso come conseguenza delle ultime rivoluzioni industriali e dell'esplosione del *design*. Ma, tornando all'età classica, c'è da chiedersi quale parte del senso letterale si mantenga più decisamente nella traslazione del significato come parziale ipostasi semantica nel processo metaforico. In altre parole, se si comincia ad adoperare il termine che indica l'artigiano nel senso di costruttore di versi, cosa rimane, nello spirito del parlante, dell'originario significato letterale come connotazione del nuovo significato ? Occorre pensare a come nell'azione umana che viene espressa dal verbo ποιεῖν sia compresa, fin dall'età arcaica, l'abilità del *fare* come caratteristica della personalità. L'atto del ποιεῖν (il fare) in origine non comporta nessun rischio di alienazione causato dall'allontanamento del ποιούμενον (il fatto, il prodotto) dal ποιῶν (colui che fa, che costruisce). Questo carattere della produzione arcaica non è limitato al fare letterario, ma anche ad altri aspetti della personalità. E non ci riferiamo solo agli aspetti preindustriali della condizione generale del lavoro non ancora alienante, ma ad ambiti della vita più vicini alle funzioni della comunicazione e della conoscenza. Speriamo di chiarirlo con un esempio. Per certificare la propria identità, Penelope non chiede ad Odisseo di riconoscere il letto (come sarebbe successo in ogni altra cultura, nella quale il *fatto* possa valere più del *fare* e possa rendersi autonomo ed estraneo da chi lo ha fatto), ma di ripercorrere ogni momento della costruzione di quel letto e Odisseo allora si sofferma a lungo e con precisione sull'opera delle sue mani esperte e armate di seghe e trivelli[24]. Fin troppo ampia la fama di questo passo odissaico (23, 183-206), tanto noto che, come spesso è destino delle situazioni celeberrime dei luoghi letterari, l'usura delle citazioni dozzinali ha agito con particolare malevolenza sui nessi che connettono nell'opera il passo estrapolato ai versi che precedono e a quelli che seguono. Si tratta di versi che non indugiano affatto nel ritmo giocoso di un'agnizione guidata da un'eroina astuta come preludio di un consolatorio lieto fine. Anzi, il canto 23 è cosparso di numerose ombre sul destino futuro dell'eroe e di oggettive preoccupazioni sulle possibili reazioni degli itacesi una volta nota la strage appena conclusasi dei proci[25]. È però anche il canto della notte in cui i coniugi parlano e si amano a lungo prima che il sonno abbia ragione della loro stanchezza e dei loro dolori ventennali. E mentre il ritmo dell'epos impone la sua *Retardierung*, le parole dell'eroe ne approfittano per dar conto della costruzione del talamo. Ognuno tra gli uomini avrebbe potuto sapere chi aveva costruito il letto nuziale, anche un astuto pretendente impostore. Solo Odisseo, il vero costruttore del letto e del talamo, sa come la forza e la destrezza della sua mano trasformarono l'olivo lavorandolo e lo resero centro del palazzo. Il segno che la donna di Odisseo chiede al suo sposo è la concretezza del racconto, non la risposta esatta. L'eroe omerico necessita per manifestare la propria identità al di là di ogni dubbio di dar prova di quanto ha costruito. Deve presentare come *segno* (σῆμα) della sua personalità la sequenza di azioni che determinarono la forma della parte più intima della casa ove da poco la sua rabbia regale ha dato luogo al massacro. Solo così Penelope può riconoscere l'identità del marito, al di là dello sterminatore che ha appena visto in azione nelle sale insanguinate del

[23] «i termini più frequentemente usati per indicare la persona del poeta furono in età arcaica *aoidós* (cantore) e più tardi, a partire dal V secolo a.C., *melopoiós* (facitore di canti) e *poietés*» (Gentili 1984, p. 16).

[24] "- Sposa mia, quanto dolore al mio cuore per le parole che hai detto! Chi ha posto altrove il mio letto ? Ben difficile sarebbe anche per un uomo esperto, quando nemmeno se venisse un dio potrebbe facilmente porlo in altro luogo. Non c'è dunque un mortale, anche tra i più giovani, che riesca a suo agio ad alzarlo: un gran segno è l'esperta fattura del letto. Io lo costruii, nessun altro vi pose mano. Una pianta d'olivo dalle larghe chiome, dentro il recinto, in pieno rigoglio: era solida come una colonna. Intorno vi costruii rotonda la camera nuziale: la completai con pietre ben connesse. Sopra le diedi buona copertura e le porte vi aggiunsi, solide e ben connesse. E dopo tagliai la chioma dell'olivo dalle larghe fronde. Il tronco dalla radice tagliai intorno e dintorno lo trattai con pialla di bronzo e con cura sapiente. Ai tagli feci il filo con la corda tirata e ne ricavai, fatta ad arte, la base del letto e su ogni pezzo usai il trivello. Da qui cominciai a piallare il letto e così lo portai a termine e vi apposi intarsi d'oro d'argento e d'avorio. Al fine vi tirai sopra una striscia di cuoio di bue, pregiato di porpora. Questo è il segno che annuncio: in altro modo non può darsi, donna; o il letto è ancora ben saldo dove l'ho costruito o se qualcuno tra gli uomini l'ha posto altrove, recise sotto i sostegni dell'olivo.

Così parlava e alla donna si sciolsero il cuore e le ginocchia, quando riconobbe le parole tanto salde che Odisseo le aveva detto."

(trad. di Antonio Vannini)

[25] Non mancano autori sensibili all'approfondimento di tale aspetto del mito e del personaggio odissaico e si deve pensare soprattutto all'*Odissea* di Nikos Kazantzakis per il riflesso di questo aspetto del mito nella cultura greca moderna.

palazzo: una identità riconoscibile da un lavoro il cui prodotto non si è alienato dal costruttore. Il segno che Odisseo offre e che l'interlocutrice aveva richiesto è la precipuicità della costruzione di un prodotto unico e segreto in quanto non più ripercorribile nel processo che lo ha generato (si potrebbe dire: nella sua "aura"). Odisseo, nella non procrastinabile necessità di presentare, completa, la propria identità in un tempo (non solo della leggenda) nel quale non era uso che un'immagine momentanea per quanto esatta, precisa e ricca di particolari significativi potesse dar conto di una personalità complessa, offre invece il segno articolato del complesso della personalità.[26]

Tale potrebbe essere il senso del particolare procedere maieutico di Socrate nello Ione, tutto volto a far venir fuori il rapporto tra l'esser rapsodo e il poter riconoscere l'autore del testo. Esiste nella Grecia arcaica e forse perdura in quella classica una nozione profonda di σῆμα, di impronta genetica manifestata nel saper fare che va al di là della σφρηγίς, la cifra distintiva o il segno particolare ma marginale di una generica paternità dell'opera. Il σῆμα dipende invece in quella cultura dalla possibilità che il *fare* assicura di poter lasciare una impronta della propria creatività nell'opera[27].

Il lavoro tipico del poeta di età arcaica doveva risolvere l'aspetto creativo in quello performativo. Per Gentili quel «fare poetico non si colloca a livello *creativo-estetico* ma *euristico-imitativo*, come riproduzione sia del dato naturale sia dei modelli poetici tradizionali»[28]

Questa specie di *composition-in-performance* non è però assoluta per i lirici, visto che già potevano esistere tra i ferri del mestiere il supporto scritto e alcune componenti della composizione tipici della creazione scritta, come l'allusione al testo omerico condotta non necessariamente e totalmente a memoria ma su parziali trascrizioni e in seguito anche su una copia κάτ'ἄνδρα (una copia privata di Omero). Col tempo il poeta stava imparando ad adoperare parziali aiuti che gli venivano dalla scrittura, sia in aiuto alla memorizzazione, sia per fissare parti della propria creatività. Del resto già la Finnegan avvertiva che i criteri canonici che distinguono la poesia orale (oralità della composizione, oralità della trasmissione e oralità della performance)[29] raramente sono copresenti. La stessa Finnegan[30] sosteneva che oralità e scrittura spesso convivono e che il mito della oralità come primitività non è che un pregiudizio. Quanto sia perdurato tale periodo di incubazione dell'uso della scrittura per la poesia greca, è difficile a dirsi. Quello che però più ci interessa in questa ricerca, è se poi nella millenaria storia della poesia in forma scritta e meditata rimangano determinanti segni della sua origine performativa. Ubaldo Primavera[31] oltre due secoli fa notava che "un componimento anche scritto può meritare il titolo di estemporaneo. Convien però, che scrivasi, come suol dirsi, a penna corrente, e con rapidità non minore del canto." Quello che è interessante comprendere è invece come in un dato contesto i tratti dell'oralità convivano o interagiscano con la scrittura. Se poi l'interazione avviene in una maniera che abbiamo motivo di sospettare che riguardi l'intimità del ποιεῖν, allora non è assurdo pensare che il carattere di oralità connaturato al fare poetico che costituiva l'aura di tutta la poesia arcaica tenda a divenire una connotazione irrinunciabile della creazione poetica. Anzi, il carattere della oralità tende a divenire una possibilità di definizione della poesia stessa e una possibile spiegazione approssimativa di quel che non è definibile con certezza sull'essenza della creazione poetica. Gentili citava in esergo di un capitolo[32] l'affermazione di Montale secondo cui «la poesia (...) nasce come nasce, da un'intonazione iniziale che non si può prevedere prima che nasca il primo verso»: l'indefinibilità del fare poetico viene risolta in vario modo, ma non va trascurato questo tratto di imprevedibilità che fa dell'improvvisazione un carattere presente anche nella poesia scritta e meditata, non esclusa quella colta.

---

[26] Qualora il passo omerico si dovesse considerare, a causa del richiamo all'olivo, come facente parte della revisione pisitratea, non solo rimarrebbe valida la capacità paradigmatica che gli abbiamo testé conferita, ma addirittura tale capacità risulterebbe rafforzata: il brano infatti sarebbe testimone di una valenza di quel ποιεῖν come σῆμα ben perdurante alle soglie dell'età classica.

[27] Difficile tradurre questi due termini in maniera da non perderne l'effettivo valore semantico. σφρηγίς poteva essere un verso fisso, un tema ricorrente e facilmente riconoscibile di una composizione, che facevano riconoscere la paternità del compositore. Il σῆμα è il significato profondo della composizione, che come *segno* irripetibile manifesta nell'opera il significato della creazione.

[28] Gentili 1984, p. 19.

[29] *The three ways in which a poem can most readily be called oral are in terms of (1) its composition, (2) its mode of transmission, and (3) (related to (2) its performance*. Finnegan 1977[1], p.17.

[30] *ivi*, 1977[1], p.24.

[31] Primavera 1803, p.XIV-XV.

[32] Gentili 1984, p. 48.

Allo stesso modo la musicalità che fa individuare in ogni epoca un linguaggio come poetico dipende da una circostanza reale legata all'origine dei generi poetici stessi, consistente nella presenza fissa dello strumento musicale nel momento performativo. Nel caso della poesia greca arcaica, la presenza dello strumento musicale non come accompagnamento della esecuzione, ma come parte attiva della creazione, riguarda la specificità del ποιεῖν e l'artigianalità della creazione. La triste conclusione potrebbe essere che la perdita dell'elemento melico condanna quella poesia alla perdita irrimediabile della propria aura e la sua attuale riproducibilità e fruibilità è fortemente viziata da quella specifica perdita. Storicamente e filologicamente questo pessimismo è giustificato, ma nella storia della poesia, anche quando questa storia diviene storia della poesia scritta, la musica realmente presente nella auralità delle *performance* arcaiche continua la sua vita come musicalità, legata in prima istanza alla permanenza della metrica e poi agli altri tipi di musicalità che ogni epoca sa trarre dal linguaggio stesso.

Se questi tratti originari permangono come connotazioni dei generi poetici scritti e meditati, è naturale ritenere che gli episodi risorgivi della improvvisazione evidenzino in particolare tali connotazioni.

Sull'importanza e la quintessenzialità della musica anche nell'improvvisazione del Perfetti, si potrebbe citare un aneddoto narrato dal suo biografo arcadico[33], atto forse a mostrare come la presenza melica faccia parte della creazione stessa e non sia definibile solo come accompagnamento. Perfetti è ormai vecchio e afflitto da una "certa difficoltà di respiro, che gli recava nel cantare gravissimo incomodo". Un amico gli propone di improvvisare in occasione della visita a Siena di un personaggio ragguardevole, ma, conoscendo le sue difficoltà, lo consiglia di improvvisare recitando e non cantando. Perfetti rimane quasi stupito e aggiunge: "improvvisar recitando? [...] sarebbe questo un cimento impossibile a riuscirmi bene: non mi ci son mai provato."

L'origine di ogni genere poetico è legato ad una modalità performativa e potremmo aggiungere che per questo motivo il contesto della genesi del fare poetico determina nel genere stesso i tratti denotativi peculiari dell'epoca. Il carattere rapsodico esteso nel tempo almeno fino ai tempi di Platone costituisce una modalità non più determinata né denotata dall'epoca della rappresentazione ma già facente parte della connotazione della poesia. I caratteri denotativi agenti nel tempo delle origini performative (*l'hic et nunc* della rappresentazione) divengono dunque nel tempo successivo i tratti connotativi del genere anche quando è sulla via per divenire, da performativo che era, meditato e letterario.

A giudizio di chi scrive, può essere questa intrinsecità della creazione durante la rappresentazione (*composition in performance*) che, perdurando nella sensazione legata alla poesia sia recitata che letta, legittima anche l'accostamento del carattere dell'improvvisazione al carattere della poesia erudita e colta nata nell'accademia settecentesca. Anche per questa forma d'improvvisazione si realizza quella che vien considerata una caratteristica definitoria della estemporaneità: quella di esibire « all'attenzione del fruitore il processo stesso del fare artistico, non semplicemente il suo prodotto»[34]. D'altra parte, la poesia d'improvvisazione colta che consideriamo in questo volume diviene un testimone importante di un fare poetico, che, nel confronto con la poesia scritta, offre un contributo importante alla comprensibilità dell'attività poetica. Il ritorno all'immediatezza dell'improvvisazione da parte di autori colti accende inoltre nuova e diversa luce sui rapporti tra la storia coeva delle idee e le manifestazioni poetiche, con una originale chiave di lettura dell'epoca. Si tratta infatti di manifestazioni poetiche individuali, operate da parte di un autore colto, che gestisce tramite la propria cultura i rapporti con il pubblico astante, in una situazione dunque diversa dall'improvvisatore popolare che agisce in un contesto di coralità e all'interno di una tradizione impersonale.

All'epoca della genesi della lirica arcaica in Grecia non poteva esistere una diffusione cartacea del testo e comunque tale supporto, probabilmente presente per qualche élite e parte già dei ferri rudimentali del mestiere del poeta, non aveva funzione determinante nella diffusione stessa del testo. Il ποιούμενον (il *fatto poetico*, il prodotto) non veniva consegnato prioritariamente alla carta (o comunque tale accorgimento era secondario e non degno di nota) ma il suo vero primo e fondamentale supporto doveva essere la *performance* e la sua conservazione nel ῥαψωδείν, l'attività dei rapsodi.

In un quadro del genere non sembra aver spazio l'approccio di tipo estetico, il cui esito consiste in una valutazione viziata da un giudizio di valore arbitrario e soggettivo che prescinde dalla concreta destinazione

[33] Mazzolari 1751, p. 247.
[34] Bertinetto 2017, p. 292.

e dalle finalità specifiche dell'opera poetica. In realtà l'aspetto estetico è inerente alla funzione stessa della poesia secondo la maggiore o minore efficacia in rapporto al fine. Per nessuna poesia come per quella orale è valido il principio aristotelico della funzione legata all'utile e al piacere che trasmette.[35]

La situazione della produzione cartacea nel settecento italiano, come, ancora in quella conversazione da cui siamo partiti e che stiamo citando, ricordò Bruno Gentili riferendo il confronto avuto su questo tema con il paleografo Armando Petrucci, vedeva le edizioni dei classici relegate a stampe in poche copie, destinate ad una élite. Il complesso dei lettori di allora (in cui cresceva il numero delle lettrici, tra cui le tante *pastorelle* d'Arcadia: un coinvolgimento femminile solo parzialmente annunciato dalle sporadiche poetesse rinascimentali) era in espansione ma tendeva a non leggere i classici. Probabilmente dunque quel che possiamo definire senso estetico stava divenendo superficialmente legato alla moda o meramente soggettivo. Nella letteratura stampata si fanno strada il romanzo e la filosofia, pur tra strati diversi di lettori e nonostante l'avversione della censura ecclesiastica per le due pericolose forme di lettura. La diffusione del romanzo corrisponde al sorgere di una prima editoria volta al diletto del lettore, e questa sua caratteristica ben si fa corrispondere al mancato blasone di antichità del romanzo stesso, che era apparso, tra tarda antichità e medioevo, a tratti incerti nel panorama letterario e nel cinquecento aveva ceduto la sua nicchia al poema cavalleresco. Dalla sua età fino ai tempi di Benedetto Croce, questo romanzo settecentesco non avrà nessuna dignità letteraria, non sarà considerato significativo nello sviluppo delle lettere italiane e il favore della moda non lo condurrà a determinare un canone moderno di estetica.

Pare quasi di essere dinanzi ad una battuta d'arresto o a una crisi nello sviluppo della cultura letteraria legata alla scrittura come parte del sistema letterario stesso, non solo come semplice supporto per la memorizzazione e la diffusione. In tale crisi forse si creano le condizioni per un interesse incontrollato a scavalcare i canoni della poesia meditata e letteraria e a curiosare nella parte più viscerale del fare poetico, nella speranza di esserne dilettati.

La poesia dell'improvviso, priva di blasoni di classicità per ogni erudito di quei tempi, priva di antecedenti celebri nei secoli del cinquecento e del seicento, e semmai apprezzata come genere a sé posto al confine con le rappresentazioni popolari, corrispose di certo alla voglia di diletto del pubblico e anche di quel pubblico mediamente colto che però sempre meno, come lettore, si volgeva ai classici. L'Arcadia stessa, sia nella versione graviniana che in quella crescimbeniana[36], non poteva né accogliere in pieno né d'altra parte negare questa funzione della poesia come diletto e i poeti estemporanei, anche arcadi, cominciarono a girare per tutta Italia e ad essere ben retribuiti o comunque gratificati per le loro prestazioni.

Ne nacque addirittura, tra gli autori stranieri, l'idea che l'improvvisazione si addicesse alla lingua italiana e ne fosse facilitata[37]. "La melodia brillante della lingua italiana è più adatta agli oggetti esteriori, che alla meditazione"[38]: è il pregiudizio che evidentemente circolava negli ambienti che pur ammiravano l'improvvisazione. Fernow, nel suo approfondito resoconto sulla poesia estemporanea italiana, si sofferma a riflettere a lungo sull'improvvisazione come precipuicità italiana e ne studia anche la consonanza con la struttura prosodica e metrica della poesia italiana[39].

Bruno Gentili non si asteneva dal pensare che i poeti estemporanei, in questo contesto, con le loro *performance* diffuse presso un pubblico atteggiato a colto, ma non sempre profondamente tale, che sapeva

---

[35] Parole di Bruno Gentili registrate nella citata conferenza.

[36] Sulla maggiore consonanza della poesia improvvisata di Perfetti al custodiato del Crescimbeni, si veda Capriotti 2019, p. 326: « Il progetto di instaurare un parallelo tra il tipo ideale del poeta arcadico e il padre della lirica volgare, tuttavia, non implica soltanto l'ossequio a un modello; comporta anche, più sottilmente, un'"arcadizzazione" di Petrarca e, con lui, dell'intera tradizione lirica italiana. L'Arcadia diviene allora il culmine di un percorso di purgazione del cattivo gusto durato secoli, e finalmente giunto a compimento. Canonizzare Perfetti come un Petrarcha redivivus è perciò anche un fondamentale atto di propaganda per il programma politico-culturale di Crescimbeni nei termini in cui l'abbiamo visto espresso nella Bellezza della volgar poesia».

[37] Staël 1820, si confronti il cap. III del libro III. Madame de Staël scrisse il lungo romanzo nel 1807, riferendosi agli ambienti italiani e anglosassoni di qualche decennio prima. L'idea pare comunque estremamente diffusa per tutto il XIX secolo. Cfr. Fernow 1806, *passim* e Primavera 1803, pag. VIII.

[38] Staël 1820, inizio del VII libro, p.6. Tale idea prende campo anche in questo romanzo nel quale l'eroina, prima di divenire la sfortunata protagonista di una lunghissima avventura amorosa, è osannata poetessa estemporanea, in in gioco di individuazione, vezzosamente negata, con la celebre improvvisatrice Corilla (cfr. libro XIII, cap. IV, p.135).

[39] Fernow 1806, pagg. 399-416.

più ascoltare che leggere, abbiano addirittura svolto un compito di acculturazione di alcuni strati della società. La varietà dei temi e la corresponsione alle richieste del pubblico potrebbero essere anche letti in questa chiave. A meno che non si voglia *condividere l'opinione del Dionisotti che la capacità di improvvisare sia connessa con la situazione linguistica deteriore di astrattezza e di retoricità e perciò stesso aperta ad un uso meccanico dei suoi elementi.* Basti riferirsi, per non pensarla così, alla poesia di Omero, indubbiamente formulare per la sua origine orale, ma che *non porta nei suoi contenuti e nelle sue forme espressive alcun segno di astrattezza e di retoricità.* Si pensi invece alla diffusione degli argomenti scientifici, che spesso vengono affrontati dagli improvvisatori con maggiore efficacia di quanto assicurino in questo sottogenere i componimenti della poesia meditata. Gentili notava questa maggiore consonanza alla tematica della scienza rispetto allo stesso Monti: pare dunque, potremmo aggiungere, che l'improvvisatore colto sappia riprendere la antichissima consonanza del fare poetico con la trattazione περὶ φύσεως, in una maniera che anche al lettore moderno risulta ben più naturale e meno forzata della poesia meditata coeva. In particolare, nel caso di Perfetti, gioca un ruolo importante la formazione dai gesuiti, presso le cui scuole di andavano elaborando anche esperimenti pedagogici con lo strumento della versificazione latina di argomenti scientifici da proporre agli allievi.[40]. Forse proprio l'intento didascalico o comunque tale effetto, che sia o meno nelle intenzioni dell'improvvisatore, prevale nella poesia estemporanea rispetto all'intento celebrativo che guidava in questi casi quella meditata e scritta. La vicinanza istituzionale al fruitore funge certo da garanzia. Al solito, il tratto denotativo dovuto all'epoca agisce in modi diversi e meno marcati rispetto alla connotazione che riguarda il far poesia. Nel settecento italiano un rallentamento nell'interesse di alcuni gruppi di lettori per i classici crea per un attimo (un attimo di diversi decenni) una situazione sperimentale ideale, nella quale le certezze della tradizione scritta della letteratura mostrano una crepa. Ed eccoci tornati alla suggestione di Gentili di confrontare attraverso i secoli quel che accadde nel settecento con quel che era successo nella Ionia di tanti secoli prima. Improvvisare in quel momento di debolezza istituzionale della letteratura assunse di nuovo qualche tratto originario della creazione poetica quale si era presentata all'epoca dell'inizio magmatico della produzione scritta. Ma per noi è difficile capirlo. I versi colti del Perfetti ci tolgono il senso di ogni primitività, di ogni spontaneità di manifestazione dello spirito. Difficile di primo acchito vedervi quel che suggeriamo qui, un particolare manifestarsi della mistura tra scrittura e oralità che in diversi contesti ha prodotto e produce poesia.

L'indagine sul tormento creativo degli improvvisatori arcadi, in questo senso, può essere l'osservazione del big bang poetico, anche in riferimento alla liricità. *Ho studiato questa poesia del settecento perché vi ho trovato degli elementi che mi hanno fatto capire meglio certi fatti della cultura greca arcaica*, ebbe a dire allora in quella conversazione Gentili: una impressione più chiara era difficile esprimerla, per quanto tale giudizio manchi di ogni rigore filologico e di ogni giustificazione storica. Siamo però partiti da una conversazione proprio perché sentiamo una consonanza tra questa modalità di riflessione critica e l'oggetto della riflessione. Quel che del resto separa le due epoche in questo astorico avvicinamento è anche l'ondeggiamento tra l'assenza o la presenza di una letteratura scritta: abbiamo a questo proposito già osservato come nel settecento sia comunque da registrare un rinnovato spazio disponibile per l'oralità e l'ascolto, tanto che uno dei grandi motivi di distinzione delle due epoche potrebbe essere una comune concausa dei due momenti del fare poetico. Se però nel caso della lirica arcaica greca l'oralità è indubbiamente e fortemente prevalente (per quanto non siano da annullare e trascurare del tutto i primi effetti di un uso poetico della scrittura), nel caso della oralità della poesia dell'improvviso settecentesca occorre porre la questione se, a posteriori di oltre venti secoli di sviluppo della letteratura scritta, quella orale sia o non sia una forma di espressione alternativa o in quale senso lo sia. Che tale carattere sia tipico della oralità popolare, non v'è dubbio, ma quando l'oralità dispone e fa largo uso di strutture poetiche ed argomenti mutuati dalla cultura ufficiale scritta, siamo ancora nel campo di una forma alternativa di espressione e in che senso ? Detto in altri termini, è possibile trovare un'espressione alternativa alla letteratura dei gruppi culturali dominanti all'interno di quei gruppi stessi e senza reperirne un'origine nella cultura delle classi subalterne ?

Quello che tra i caratteri canonici della oralità è sicuramente e saldamente assente nella poesia estemporanea del Perfetti, è la trasmissione orale. Si dice che lui stesso abbia così disposto sulla trasmissione in generale e sulla sopravvivenza anzi dei suoi prodotti estemporanei. Ma il problema è se si fosse trattato di

[40] Stefanini 2014.

una vezzosa ritrosia (come quella di una persona di bell'aspetto che non vuol farsi fotografare), o di un ordine dettato dalla coscienza della originalità della propria creazione poetica. Come dire: la mancata trasmissione scritta fa parte dell'aura di quella poesia e l'aura stessa ne potrebbe rimanere distrutta. Il divieto di trascrivere anche occasionalmente il prodotto estemporaneo del suo estro si associa ad un'altra rinuncia alla sopravvivenza, determinata dalla singolarità della creazione. Se all'origine stesso della lirica, anche di quella monodica destinata ad aprire la storia di un genere letterario che si andrà specializzando nella espressione della soggettività, vi era probabilmente una oralità destinata ad esser raccolta dalla trasmissione orale prima di esser congelata nella scrittura, proprio per la presenza di cantori in qualche modo mestieranti e vicini con il loro mestiere alla abilità del creatore di versi, nel nostro settecento il pubblico è totalmente giustapposto, è pubblico di salotto o di teatro e proprio per la propria lontananza dall'estro poetico ne rimane sbalordito. Ad eccezione infatti del trascrittore nascosto e clandestino, la poesia dell'improvviso di cui parliamo ha un carattere di estemporaneità specifico rispetto alla oralità popolare e a quella tipica dell'aedo, dove la regola è che una corporazione istituzionale o una componente folclorica provveda a raccogliere l'oralità e ad organizzarne immediatamente la trasmissione altrettanto orale. Il pubblico del Perfetti si meraviglia sul momento ma non fa nulla per ricordare e tramandare: non è questa la sua funzione. Si imputi pure questo carattere alla leggerezza salottiera, alla vuotezza culturale delle occasioni encomiastiche, ad una lenta degenerazione dell'epoca delle accademie. Il carattere personale della creazione del Perfetti, la liricità dell'ispirazione, conferisce un tratto di individualità che rimarca e corrobora l'estemporaneità, escludendola da ogni istituzionalizzazione tipica dei livelli popolari della oralità, che hanno una loro tendenza al *corpus*, alla raccolta e alla spontanea conservazione nel patrimonio folclorico. Né i teatri né i salotti del settecento e neppure quel particolare tipo di piazze che ascoltavano quel tipo di poeti, tendevano a mandar nulla a memoria. Prevaleva la sorpresa, l'ammirazione, lo stupore dell'attimo dell'improvvisazione, tutte reazioni emotive non a caso sempre messe in grandissima evidenza da parte di chi assisteva alla performance. Sarà però nostro compito illuistrare come Perfetti abbia da parte sua cercato di inserirsi coscientemente in questo meccanismo per recuperare una funzione del pubblico non marcata dalla assoluta passività.

Nel decennio successivo al contributo entusiasta (è il caso di dirlo) del Gentili, una studiosa francese[41], l'unica a dedicare addirittura una monografia al Perfetti, mostrerà come l'impegno etico del nostro poeta era rivolto a dare un insegnamento che rimanesse nell'uditore e come questo insegnamento non sia stato legato alla memorizzazione dei versi o alla loro permanenza scritta, ma proprio al momento performativo e in particolare alla sua conclusione. Si vedano *infra* le riflessioni sull'epilogo e sulla originalità della *pastorella* nella poesia del Perfetti.

L'improvvisazione settecentesca fu dunque, in questa interpretazione, estemporaneità assoluta. Non ci fu una fortuna postuma del Perfetti non solo perché le poesie dell'improvviso di quel tipo per loro natura non sono da consegnare alla memoria, ma soprattutto perché allo stupore ammirato dei contemporanei spettatori si sostituisce subito (terminato l'effetto entusiasmante della *performance*) la *disattenzione*[42] a livello critico e razionale. L'ammirazione è tutta per l'attimo in cui il canto raggiunge il *fanatico*. La cerimonia stessa dell'incoronazione è dovuta all'eco della fama delle rappresentazioni improvvisate ed irripetibili e non alla circolazione dei testi. Per i poeti come lui era giocoforza che poco dopo la morte sopraggiungesse questa *disattenzione* che, prendendo poi le forme di disinteresse critico-letterario, ha raggiunto anche la modernità. Come se da una parte l'armamentario colto, presente nella classe dominante ed estraneo alla folcloricità dei prodotti poetici tipici delle classi subalterne, estraniasse quella poesia da ogni contesto poetico in grado di affascinare per il carattere di primitiva spontaneità e dall'altro lato proprio la mancata scrittura la escludesse da ogni possibile contesto poetico dotato di legittimità filologica. Tanti, del resto, leggendo quel che rimane del Perfetti, saranno anche oggi annoiati e delusi, se hanno già esperienza positiva di lettura o meglio di ascolto degli improvvisatori popolari in ottava e conservano la sensazione del fascino dell'ambiente primitivo e naturale che circonda quei versi. Nella lettura di quanto occasionalmente trascritto nessuno potrà rilevare il *fanatico* che rapiva ed affascinava gli astanti nell'attimo della *performance*. La letterarietà dell'armamento del Perfetti, i riferimenti colti, gli argomenti arcadici, la prosaicità originaria del linguaggio scientifico e filosofico coevo si porranno ovviamente come residui ormai inerti ed ostacoli a riconoscere in lui la partecipazione al meccanismo profondo della creazione poetica.

[41] Waquet 1992.

[42] Ancora una espressione adoperata da Bruno Gentili in quella conversazione sul Perfetti.

Quello che ci manca è proprio il contesto, o meglio l'aura: la tessitura della realtà in cui quella poesia colta scaturiva nell'estemporaneità, creando effetti immediati e irripetibili fruibili sul momento e non congelabili nel testo scritto dove (quando si riferiscono testi nati estemporanei) ogni metro e ogni riferimento colto riprende il senso letterale senza però avere un contesto scritto che legittimi di essere stato scelto. Ma ormai, nella nostra epoca seguente a quella della perdita dell'aura e finita nel postmoderno, tutto questo assume un senso particolare. Noi vediamo l'epoca di Bernardino Perfetti con uno sguardo stravolto ed inverso: per sfuggire alla perdita dell'aura, uno dei pochi rimedi che oggi percorriamo è sostituire al testo la *performance*. Ma filmarla o trascriverla annulla anche per noi il rimedio, non diversamente da come trascrivere l'improvvisazione del Perfetti, per l'ostinazione contro natura di conservarla, annullava la sua poesia.

Con questo limite osiamo andare avanti in questo mesto tentativo di ricordare l'esistenza della poesia del cantore senese, rinunciando giocoforza a farne sentire del tutto il fascino.

LA FUNZIONE DEL PUBBLICO NELLA POESIA ESTEMPORANEA DI BERNARDINO PERFETTI.

Si diceva di come l'uditorio del Perfetti si meravigliasse sul momento della *performance* ma non fosse individuato come sicuro depositario corale della memoria di quanto cantato e di come tale aspetto possa considerarsi una caratteristica distintiva di questa poesia estemporanea. Conseguenza immediata di tale ipotesi potrebbe essere uno scadimento deciso del ruolo del pubblico, ridotto a gruppo di persone da dilettare nell'immediato senza altra fiducia in una loro rielaborazione dell'accadimento spettacolare. In tal senso cadrebbe anche ogni rilevante funzione dell'uditorio nella creazione della *performance* stessa. Si tratterebbe dunque di mera *oralità*, senza alcuna *auralità*.

Se tale fosse stato davvero lo scadimento e la banalizzazione del ruolo del pubblico, allora avrebbe ragion d'essere lo svilimento di questo tipo d'arte improvvisata da parte di quello che Gentili chiamava[43]

> un desanctisismo critico, troppo alla buona, che implica la facile equazione popolo libero - grande e robusta poesia, popolo servo - poesia frivola e mediocre, e che si sbarazza con eccessiva disinvoltura del compito primario di individuare e spiegare i diversi aspetti della comunicazione e della funzione sociale.

Il Professore urbinate procedeva poi per una sua via lastricata di grande ottimismo (nel citato contributo) ed entusiasmo (nella citata conversazione) alla rivalutazione critica di questa poesia estemporanea e della sua auralità[44]:

> La multiforme varietà della poesia estemporanea che, come si è visto, toccava temi mitologici e storici, etici e civili, didascalici e scientifici, rivela la complessità del fenomeno, non riducibile a mero diletto privo di motivazioni culturali. Tutte le testimonianze coeve mostrano come essa rispondesse alle attese di un vasto pubblico, che non era soltanto quello dei salotti aristocratici[45], ma anche quello più eterogeneo e variegato delle piazze, dei teatri, degli oratori e degli ospedali. Si dovrà semmai rilevare che proprio questo movimento di poeti improvvisatori intuì in qualche modo il problema fondamentale, eluso dalla coeva letteratura accademica, di fare della poesia uno strumento di mediazione culturale, attraverso il rapporto vivo e diretto con i più diversi ceti sociali.

[43] Gentili 1980, p. 390.

[44] *ivi*, pp. 390-1.

[45] Qui Gentili inserisce una nota che rimanda ad una nota precedente (pur citata con un refuso: leggasi 44 anziché 42), nella quale tra la bibliografia disponibile su tali luoghi della poesia estemporanea, cita anche il sonetto che riportiamo *infra*. Gentili però pare non tener conto della distinzione che il sonetto del Salvini fa tra un prima e un dopo, tra la poesia fatta per il pubblico delle piazze e dei conviti e quella del Perfetti, rappresentata nei palazzi e nei chiostri.

Se tale istanza progressiva fosse stata veramente quella della poesia del Perfetti, forse il destino non solo delle Lettere, ma anche della società italiana avrebbe avuto corso più favorevole. Riteniamo purtroppo dalla analisi dei testi che rimangono che questo rapporto allargato ai ceti sociali non fruitori della cultura letteraria non sia avvenuto[46]. Ogni lettore potrà farsene un'idea proseguendo nella lettura dei testi e condividendo o meno l'analisi proposta nelle note ai testi, nella speranza che esse servano comunque a fornire i necessari punti di riferimento oggettivi.

Non si può certo negare che il ruolo del pubblico astante nella poesia orale sia in ogni caso intrinsecamente ed intuitivamente molto superiore rispetto a quello del pubblico atteso e distante della poesia scritta.

Già la Finnegan notava però a questo riguardo:

> Contrary to the once prevalent theories about the communal or utilitarian nature of art in non-industrial societies (or elsewhere), such specialized situation are fairly common. It is clear in a number of accounts that enjoyment or entertainment were from the audience's point of view the main purpose of oral performances. [47]

Il ruolo del pubblico rimane dunque importantissimo nella poesia orale e di gran lunga più influente che nella poesia scritta, ma non solo nel contesto di una visione della poesia comunitaria: spesso il pubblico ha natura più ristretta, come di sicuro quando le esibizioni avvengono in luoghi deputati.

Conosciamo alcuni di tali luoghi, come indicato ove possibile nelle introduzioni ai canti improvvisati che pubblichiamo, quando il curatore Cianfogni o le fonti manoscritte ce ne danno notizia. Sappiamo poi di qualche altro luogo o situazione citato da chi ci riferisce di aver assistito alle improvvisazioni di Perfetti (De Brosses, Goldoni) o da qualche cenno nella biografia arcadica del Mazzolari. Significativo il sonetto XXI della serie di 25 sonetti che Anton Maria Salvini *manda in più volte a Siena nel mese di maggio 1721*, tutti di accademica esaltazione della poesia del Perfetti:

> Dalle pubbliche piazze, e da'conviti
> U'trionfava la improvvisa Musa,
> Che a proverbiar, e a lascivir era usa
> Con motti troppo liberi ed arditi;
>
> Ella è rimasta a'gravi studi e miti
> Dentro un'onesta libertade chiusa,
> Dal dilettar nocendo affatto esclusa,
> Qual canto di Sirene empie ed immiti.
>
> Or ne'Palagi de'Real Signori,
> E ne'Sacrati Chiostri ognora ammessa
> Fa mostra de'suoi nobili furori.
>
> Grido; tal Poesia non è più dessa,
> Ma pura e grande, eco a i Supremi cori
> Fa, colla voce del PERFETTI espressa.[48]

Questi luoghi, divenendo ambienti destinati alla improvvisazione, in qualche modo perdono relativamente la loro natura di sale di palazzi signorili o di chiostri conventuali o, in altri casi, di salotti e teatri (luogo deputato per eccellenza), per assumere necessariamente la funzione particolare di spazio destinato all'improvvisazione. L'improvvisatore infatti deve sempre organizzare nell'immediato lo spazio in cui avviene la *performance*, senza che possa godere (si potrebbe dire, per definizione) di un allestimento

[46] Una testimonianza di coinvolgimento popolare in effetti esiste e riguarda una esibizione del Perfetti a Livorno: «V'intervennero altri nobili personaggi, ed uno straordinario concorso di popolo, che occupò la sala, le stanze dell'accademia e perfino la strada sottoposta a la piazza, per udire il canto, come infatti si udiva benissimo, quantunque in lontananza.» (Pera 1888, p. 278).

[47] Finnegan 1977, p. 228.

[48] Cianfogni 1748, vol. II, p. 317.

precedentemente disposto. Un poeta come Perfetti definisce il luogo improntandolo gradualmente alle sue parole, mentre coi suoi versi riesce a rendersi indipendente rispetto all'argomento dato, rispettandolo come avvio della sua prova poetica, ma sempre più, con l'andare avanti della creazione dei versi, mostrando la sua originalità nel trarne ispirazione. In questo senso avrà da affrontare le tacite censure insite in quei luoghi e stabilite dalla natura dell'uditorio. Perfetti pensa all'inizio per alcuni minuti i suoi versi. E' poi verosimile che durante l'improvvisazione dei canti riesca a pensare come organizzerà la ripresa degli stessi temi nell'epilogo. Il successo del cantore dipende dunque da come trasforma la materia informe degli argomenti estemporaneamente proposti ed inaspettati in una sostanza strutturata dalla forma della improvvisazione[49] che il suo mestiere sa adoperare. Lo spazio disorganizzato degli uditori che lo attendono con temi casuali e non legati tra loro, diviene sotto l'azione del cantore, attuantesi durante l'improvvisazione, il suo *campo improvvisativo*[50], dove la consapevolezza del poeta si fa sempre più evidente mano a mano che la creazione estemporanea dei versi prosegue. Gli uditori all'inizio hanno la funzione di offrire temi casuali. Nel corso della *performance* il loro ruolo viene diversamente strutturato sulla base del loro nuovo ruolo di percettori del fenomeno estemporaneo. L'epilogo è una sorta di *restituzione* strutturata e rielaborata dei temi cantati in prima istanza.

La percezione delle prove poetiche estemporanee del Perfetti era quella di un *estro* che aveva accettato dei limiti (*dentro un'onesta libertade chiusa*). Come vedremo, l'autoimposizione di limiti da parte del poeta estemporaneo non è solo adeguamento a dettami censorei imposti dalle accademie, dalla mentalità comune o dal potere (Perfetti comincia ad avere successo nella Toscana di Cosimo III), ma riguarda anche il meccanismo stesso dell'improvvisazione, nella misura in cui questi limiti alla libertà costituiscono dei *vincoli*, nel senso che gli studi di Jon Elster danno a questa parola nell'analisi di forme d'improvvisazione a noi più vicine nel tempo[51]. Per quel che concerne l'argomento del tipo di pubblico, l'indicazione di Salvini è l'abbandono delle piazze e dei conviti in favore di palazzi signorili e chiostri sacrati. Pare di legger queste parole non solo come abbandono del pubblico popolare (le piazze) e dei momenti di maggior libertà di parola o di libertinaggio settecentesco (i convivi), ma anche come abbandono dei luoghi che per lungo tempo nel passato hanno costituito i siti deputati alla poesia orale ed estemporanea: nel convivio dell'antichità si esibivano gli aedi e i rapsodi e probabilmente anche i lirici in diverse forme estemporanee; nelle piazze del medioevo e del rinascimento altrettanto varie potevano essere le forme d'estemporaneità e di oralità. I vincoli imposti dai luoghi deputati di Siena e di Firenze sono dunque anche vincoli diversi in uno sviluppo diacronico del genere della poesia improvvisata. Vien meno certo un aspetto comunitario, per effetto della nuova circoscrizione del pubblico, ma la stessa Finnegan aveva notato[52]:

> [...] oral poetry is not necessarily widely and democratically diffused through the people; its distribution and audience may in practice be restricted, and its form such as to strenghten the current power structure of society rather than undermine it.

Tanto da concludere:

---

[49] Adoperiamo i termini *materia, sostanza* e *forma* nel senso con cui li adoperava Louis Trolle Hielmslev, in particolare nei *Prolegomena to a theory of language* del 1943. Per una sintesi del ruolo della Scuola di Copenhagen nella storia delle teorie del linguaggio e per l'uso di questi termini, si veda Lepschy 1966, pp- 84-5.

[50] La nozione di *campo improvvisativo* la prendiamo dagli studi dedicati da Andrea Kong Maggia all'improvvisazione musicale e in particolare al jazz. Si veda per esempio Maggia 2003, p. 29: "Abbiamo poc'anzi definito l'improvvisazione come un processo a-sistematico, e così in realtà è; ma il luogo in cui avviene, e questa è un'importante differenza, è l'elemento che ci consente un aggancio con la volontarietà dell'atto. Il *campo improvvisativo* è sempre scelto dal soggetto, che ne delimita i contorni proprio attraverso quel limite esterno contro cui più tardi si troverà a lottare. Dunque essa non è totalmente inconsapevole perché gli elementi costitutivi del limite esterno, forma e modello partecipano all'improvvisazione come strutture che ne delimitano lo spazio iniziale. Questa è la struttura in seno al campo, la cornice che all'avvio di un processo che come abbiamo visto ha nella necessità interiore il suo motore definisce volontariamente il luogo in cui essa avviene. Dunque le "gabbie", le forme e i modelli da cui l'improvvisatore cerca di evadere sono proprio l'elemento che generando attrito permettono per contrapposizione di definire l'improvvisazione stessa. È per questo che possiamo dire che l'improvvisazione ha una struttura. Semplicemente ora possiamo dire che: *la struttura dell'improvvisazione è il campo.*"

[51] Elster 2000, pp. 15-sgg. e p. 250.

[52] Finnegan 1977, p. 235.

> Oral literature is dependent for its realisation on performers and audiences, and these are often more restricted than the more naive views of non-industrial societies as essentially 'communal' and 'open' would have us believe. Here again it is essential to look both at the type of performers and poets involved and at the nature of the audience in each case.[53]

Vari sono gli effetti che l'interazione tra poeta e pubblico può far scaturire, come i casi «where [...] the restiveness or receptiveness of the audience affects the lenght or brevity of the delivery of a piece, or when the presence of certain individuals or groups leads a poet to gear his presentation of, say, events or genealogies to please them».[54] L'esempio universalmente più noto e calzante è quello del canto ottavo dell'Odissea, con Alcinoo che, per continuare ad essere ospite perfetto del misterioso naufrago, deve cercare di gestire al meglio le esibizioni di Demodoco. Proprio le interazioni con una parte del pubblico (Odisseo), imprevedibili per Alcinoo che aveva organizzato la *performance* con le migliori intenzioni di dilettare, provocano lo scompiglio emotivo che durerà per tutto il canto e si rivelerà importante per tutto il pubblico della esibizione. Quel che conta, già in quella fase della storia della poesia estemporanea, non era solo l'abilità di Demodoco, ma la reazione del pubblico[55]:

> ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
> τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν ᾗσιν ἀκούων ἠδὲ καὶ ἄλλοι
> Φαίηκες δολιχήρετμοι, ναυσικλυτοὶ ἄνδρες

Non si tratta della messa in scena della prima colossale per quanto involontaria *gaffe*, quanto di un episodio che porta in sé un valore metaforico di tutta l'espressione poetica (forse addirittura si tratta di un brano metatestuale, in cui l'aedo omerico parla di una situazione reale della propria arte). L'espressione artistica è sempre caratterizzata dal rischio e il rischio per il poeta estemporaneo non è quello immediato di far cilecca con qualche rima o con qualche verso mal costruito, ma quello, certo più inerente all'essenza della sua arte, costituito proprio dagli effetti reciproci tra artista e pubblico. L'uditorio di Perfetti è ristretto e certo non esprime una coralità. Probabilmente sono presenti persone dalla formazione e dalla mentalità molto diversa, anche all'interno di quei *Palagi* e di quei *Sacrati Chiostri*. Stentiamo però a credere che vi siano stati rappresentati svariati ceti sociali. La diversificazione di quegli uditorii sta nella risposta alle seguenti domande. Quanti di loro colgono le citazioni bibliche nella loro interezza ? Quanti conoscono i miti classici per averli letti sugli autori antichi ? Quanti di loro sono aggiornati sullo sviluppo delle scienze sperimentali ? Quanti sono interessati al dialogo con il pensiero filosofico dell'epoca ? Lo stesso ambiente influenzato dalle accademie può garantire, pur nella ristrettezza dell'uditorio, una uniformità di risposta emotiva all'esibizione del poeta ? Pare che la scelta di Perfetti dinanzi a questi rischi sia generata in Arcadia, ma non come offerta di temi e bagaglio di argomenti da sottoporre con una certa sicurezza al pubblico, ma come più profonda consapevolezza del canone estetico che avrebbe potuto garantire quella certa sicurezza di successo. La stessa scelta della *Pastorella* come congedo della rappresentazione, vista la complessità di temi affrontati in quella sede, non appare solo dovuta all'adesione al gusto dell'Arcadia. Perfetti rinuncia a cercare di ottenere il piacere immediato del suo pubblico nel momento e nel luogo preciso della *performance* e in quel frangente estemporaneo punta soltanto e decisamente sullo stupore, sulla manifestazione piena e plateale dell'estro poetico che, del resto, sta divenendo la principale caratteristica degli improvvisatori della sua epoca. Lo stupore che procura è anche, per così dire, il conferimento di un incarico all'uditorio del luogo deputato, quello di abituarsi a conservare una sorta di retrogusto che deve rimanere nell'ascoltatore e produrre un piacere spostato nel tempo, più mediato e più consapevole. La presenza dell'organizzazione culturale delle accademie (a cui il pubblico estemporaneo di Perfetti appartiene o alle quali comunque guarda come punto di riferimento) garantisce che lo stupore davanti all'estro poetico non si scarichi nel piacere immediato, ma stimoli un interesse a ricordare gli argomenti cantati: quello dunque che si è perso abbandonando le piazze (la coralità concorde di un popolo, di cui si cantano miti e valori condivisi), si cerca di recuperarlo in una operazione di maggior precisione dedicata allo sviluppo del tema assegnato. Il tema è sempre assegnato

[53] *ibidem.*
[54] *ivi*, p. 231.
[55] Od., VIII, vv. 367-9

estemporaneamente e Perfetti, dopo pochi minuti di riflessione, attacca il canto. Si prende poi nell'epilogo che segue i canti il compito di riproporre gli stessi argomenti in seguito a quel particolarissimo ripensamento su di essi che ha potuto compiere durante l'improvvisazione stessa. Spera così di mettere in atto semplici meccanismi di mnemotecnica, come ripetere ogni tema con punto di vista leggermente mutato, svilupparne parti che aiutino la memorizzazione, connettere i tre temi (proposti inizialmente dagli uditori senza un legame reciproco) individuandone quando possibile dei punti comuni o più spesso procedendo ad un loro "montaggio analogico" (talvolta anche molto forzato), escogitando infine anche dei finali ad effetto. Di questo ruolo dell'epilogo si è reso conto, pur incidentalmente, qualche anno dopo i contributi del Gentili e ancora sui "Quaderni Urbinati", Carmine Catenacci, che, nel contesto di uno studio sulla struttura del testo omerico, introduce un confronto con la struttura dei canti del Perfetti, probabilmente ardito nel saltare i venticinque secoli tra le due creazioni poetiche, ma senza dubbio interessante per la nostra analisi. Il breve accenno infatti sposta l'attenzione sull'epilogo di quei canti improvvisati considerandolo una sezione di particolare impegno non solo poetico[56].

> Non è assolutamente da escludere che il "sommario" al termine dell'Odissea, sostanzialmente fedele alla trama del poema, costituisca un intervento dell'autore/i che testimonia la coesione dell'opera monumentale. Esso poteva anche risultare utile al compositore/i, ai rapsodi o a chiunque altro consultasse la parte conclusiva del poema e dell'ultimo rotolo di papiro che lo conteneva. Ma io credo che un tale compendio finale acquisti davvero un senso all'interno di un contesto di ricezione aurale, tanto più se la narrazione è – come doveva essere nel caso dei poemi omerici – complessa, estesa nel tempo e frazionata: le recitazioni panatenaiche restano un momento di riferimento fondamentale per la fissazione e l'uso del testo omerico.
>
> Il modulo poetico del compendio finale trova un importante parallelo comparativistico nella prassi compositiva di Bernardino Perfetti, uno dei più celebri improvvisatori del Settecento italiano. Il Perfetti era solito far seguire ai suoi componimenti un "epilogo" o "ripetizione" che riassumeva i temi cantati, con lo scopo di fissarli nella memoria dell'uditorio e di mostrare il sottile legame che univa le diverse parti della composizione. Ennesima prova, inoltre, di come il concetto di autore e una raffinata coscienza compositiva siano tutt'altro che estranei alla migliore poesia orale.

Che la funzione dell'epilogo abbia assunto proprio nei canti del Perfetti la sua importanza[57], lo testimonia Fernow, che attribuisce al poeta senese la paternità dell'introduzione di questa parte nei canti improvvisati:

> Von ihm stammt gleichfals die Einführung der Sitte, die verschiedenen, vor einem Hörenkreise abgehandelten Materien in einem Schlusgesange kurz zusammenfassen, und in solchen Schlusgesängen wuste er die unähnlichsten Gegenstände durchpassende Übergänge auf eine sinreiche Art zu verbinden.[58]

Quel che ci suona strano in queste righe del Fernow è l'avverbio *kurz,* dato che, obiettivamente, l'epilogo dei canti che ci sono noti è molto lungo. Può darsi che Fernow dipenda qui dal *breviter* di uno dei biografi di Perfetti, Angelo Fabroni, che così si esprimeva al riguardo, pur senza citare esplicitamente l'epilogo[59]:

---

[56] Catenacci 1999, p. 173.

[57] Secondo il gesuita Francesco Saverio Quadrio (1739, p. 159), invece, l'epilogo farebbe parte della pratica usuale dell'improvvisazione: «Due sono le precipue leggi, che si sono gl'Italiani improvvisatori addossate. La prima è, che l'ultima desinenza d'ogni stanza o strofa dia la rima alla stanza o strofa seguente. La seconda è, di riassumer per ultimo, e di epilogare i maneggiati argomenti, e con felici passaggi unirli, per disparati che sieno, e compenetrarli insieme in un solo componimento». Aggiunge poi però che si tratta di un uso moderno (quindi questa notizia, datata 1739, potrebbe non essere in contrasto con l'originalità attribuita da altri al Perfetti) e mostra di non apprezzarne l'effetto (*ibidem*):«Anche la seconda legge non è, che un uso per bizzarria da'moderni introdotto. E quando essa con felicità d'ingegno eseguita fia, non può, che recar maraviglia, e acquistarsi lode. Ma essendo tal cosa malagevole a farsi anche da chi nel suo studiolo applicato posatamente vi mediti; addiviene però non di rado, che queste ricapitolazioni, che s'impegnano gl'improvvisanti di fare, sieno cose senza grazia, nè sale.»

[58] Fernow 1806, p. 367. "Allo stesso modo prese origine da lui l'usanza di raccogliere in breve le diverse materie trattate davanti ad un uditorio in un canto finale e in tali canti finali egli sapeva legare i dissimili soggetti con passaggi calzanti e con un senso assai coerente" (trad. di Antonio Vannini).

[59] Fabroni 1785, pp. 301-2.

> Cum ad dicendum accederet, poscebat argumenta plura, electionem auditoribus permittens; prooemiebatur apte, narrabat aperte, ornabat accomodate ad rerum dignitatem, docebat, delectabat, afficiebat; cumque incredibili esset memoria, breviter colligebat omnia, quae multis verbis antea dixit.

Gentili annotava a proposito dell'epilogo[60]:

> Di là da ogni considerazione sulla straordinaria abilità del poeta a trovare un sottile nesso di continuità fra temi disparati a lui proposti dall'uditorio, è da sottolineare la dimensione etica, e quindi didattica, dell'elemento unificante.
> Nella costruzione dell'epilogo, variazioni ed ampliamenti evidenziavano la capacità del poeta di r i p e t e r e i n n o v a n d o.

Il poeta si sottopone al meccanismo della proposizione casuale ed estemporanea dei temi, non solo per uniformarsi ad una delle modalità diffuse della poesia d'improvvisazione e non solo per far mostra narcisisticamente della propria abilità, ma perché vuole essere obbligato dal pubblico a poetare su temi che il pubblico sarà disposto a ricordare. Se dunque la funzione del pubblico è importante nella costruzione dell'epilogo, lo è anche nell'esordio della rappresentazione, quando il cantore, a stare alla ricostruzione della Waquet[61], fin dalla prima strofa del canto, «s'engageait [...] publiquement, à ne pas sortir du thème qu'il avait reçu»[62]. Fin dall'inizio, il poeta si impegna in questo patto con l'uditorio e l'esordio stesso assume una funzione precisa in questo patto[63]:

> Cette strophe d'avance n'offre pas seulement au poète un réconfort d'ordre psycologique ; elle joue un rôle dans la genèse de l'oeuvre. Elle donne au poète, au debut même de son chant, une «impulsion» [...] ; le poète profère en public les vers qu'il vient de méditer et, dans cette déclamation, comme un athlète, il se met en mouvement, prend son élan.

e, poco dopo, a proposito ancora di questa modalità d'esordio[64]:

> elle imposait au poète de canaliser son énergie vers un but bien précis, et même de suivre des chemins déjà tracés. Le début de l'oeuvre littéraire est apparu comme coïncidant avec un progressif "calo di libertà dell'autore", parce que "dal momento in cui inizia l'esecuzione del testo, la libertà di chi scrive è sempre più condizionata dalla struttura generativa del testo"[65] A première vue, la poésie improvisée, telle que Perfetti la pratiqua, confirmerait cette thèse, si l'on ne prenait conscience de la valeur positive que présente le début du poème: un cadre était tracé par l'improvisateur qui se prémunisait, ainsi, contre l'anarchie du hors-sujet.

All'interno di queste considerazioni, nelle note ai testi abbiamo cercato di indicare di volta in volta quel che possiamo sapere dei luoghi deputati e delle possibili interazioni tra memoria del poeta e memoria degli uditori.

La Waquet dunque chiama in causa la nozione di *struttura generativa* e soprattutto il *calo di libertà dell'autore* per analizzare il meccanismo improvvisativo di Perfetti tra il *début* e il raggiungimento del suo *but bien précis*. In questa rinuncia alla completa e spontanea libertà compositiva risiede non solo l'essenza della poesia del Perfetti, ma anche la funzione del pubblico e i suoi rapporti con il cantore. Prima di suggerire le nostre conclusioni in merito, dobbiamo introdurre altri passi nella conoscenza del nostro autore.

Va riletta intanto la questione essenziale del rapporto (o contraddizione) tra il carattere erudito di questa poesia (con la presenza ingombrante dell'accademia, con la proposizione di temi impoetici) e la percezione dell'*estro* poetico, come manifestazione di una poesia che sgorga da autentica ispirazione.

---

[60] Gentili 1980, p. 386.
[61] Waquet 1992, p. 106.
[62] *ibidem.*
[63] *ivi*, p. 103.
[64] *ivi*, p. 106. Le citazioni sono in italiano nel testo.
[65] M.Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 51 (nota della Waquet).

In tale questione sta probabilmente un'altra causa della disattenzione e della incomprensione critica seguita all'immediato successo della poesia del Perfetti. Riassumiamo intanto i termini di questa varia fortuna.

LE TESTIMONIANZE IMMEDIATE SULLA ESECUZIONE DEI CANTI, LA FORTUNA TRA I CONTEMPORANEI E L'OBLIO POSTUMO.

Charles De Brosses, noto ai suoi tempi come il Presidente De Brosses per la carica che ricopriva nel "Parlamento" di Digione, la massima autorità giudiziaria della Borgogna, indirizza ad amici e parenti, durante il viaggio che compie negli anni 1739-40 in Italia, numerose lettere che vanno a costituire un'interessante raccolta e un notevole esempio di letteratura odeporica. Della permanenza a Siena dà diverse notizie e riserva la conclusione all'incontro con l'arte di Bernardino Perfetti:[66]

> Le spectacle le plus singulier que nous ayons eu pendant notre séjour à Sienne nous a été donné par le chevalier Perfetti, improvisateur de profession. Vous savez quels sont ces poëtes qui se font un jeu de composer sur-le-champ un poëme impromptu, sur un sujet *quolibétique*[67] qu'on leur propose. Nous donnâmes au Perfetti l'*Aurore boréale*. Il rêva, tête baissée, pendant un bon demi-quart d'heure, au son d'un clavecin qui préludoit à demi-jeu. Puis il se leva, commençant à declamer doucement, strophe à strophe, en rimes octaves, tojours accompagné du clavecin, qui frappoit des accords pendant la déclamation, et se remmettoit à préluder pour ne pas laisser vides les intervalles au bout de chaque strophe. Elles se succédoient d'abord assez lentament. Peu à peu la verve du poëte s'anima, et à mesure qu'elle s'échauffoit, le son du clavecin se renforçoit aussi. Sur la fin, cet homme extraordinaire déclamoit comme un poëte plein d'enthousiasme. L'accompagnateur et lui alloient de concert avec une surprenante rapidité. Au sortir de là, Perfetti paroissoit fatigué; il nous dit qu'il n'aimoit pas à faire souvent de pareils essais, qui lui épuisoient le corps et l'esprit. Il passe pour le plus habile improvisateur de l'Italie. Son poëme me fit grand plaisir; dans cette déclamation rapide il me parut sonore, plein d'idées et d'images. C'etoit d'abord une jeune bergère qui se reveille, frappée de l'éclat de la lumière; elle se reproche sa paresse et va réveiller ses compagnes, leur montre l'horizon déja doré des premiers rayons du jour, leur représente qu'elles auroient déjà dû conduire leurs troupeaux dans les prairies émaillées de fleurs. Les bergères se rassemblent; le phénomène augmente: la foudre du maître des cieux s'élance de toutes parts d'un globe obscur qui menace la terre; les vagues enflammées se débordent sur les campagnes: la terreur saisit toutes les bergères. Vainement une d'entre elles, plus instruite que les autres, veut leur expliquer les causes physiques du phénomène; tout fuit, tout se disperse, etc. Ce cavenas, tourné poétiquement, rempli de phrases harmonieuses, déclamées avec rapidité; jointes à la difficulté singulière de s'assujettir aux strophes en rimes octaves, jette bien vite l'auditeur dans l'admiration et lui fait partager l'enthousiasme du poëte. Vous devez croire néan-moins qu'il y a là-dessous beaucoup plus de mots que de choses. Il est impossible que la construction ne soit souvent estropiée et le remplissage composé d'un pompeux galimatias. Je crois qu'il en est un peu de ces poëmes comme de ces tragédies que nous faisons à l'impromptu M. Pallu et moi, où il y a tant de rimes et si peu de raison; aussi lé chevallier Perfetti n'a-t-il jamais rien voulu écrire, et les pièces qu'on lui a volées tandis qu'il récitoit n'ont pas tenu à la lecture ce qu'elles avoient promis à la declamation.[68]

---

[66] De Brosses 1740, pp. 302-304.

[67] Con il termine latino *quolibet* si indicavano nel medioevo i dibattiti in forma di controversia che si facevano nelle università su argomenti proposti da chi ascoltava il dibattito. De Brosses coglie l'analogia tra quell'antico uso e il modo di proferire l'argomento al poeta estemporaneo.

[68] "Lo spettacolo più singolare di cui abbiamo assistito durante il nostro soggiorno a Siena ci è stato donato dal cavalier Perfetti, improvvisatore di professione. Voi sapete di che specie siano questi poeti che si mettono in gioco componendo sul campo un poema estemporaneo su un soggetto del tutto casuale che si propone loro. Noi offrimmo al Perfetti l'*Aurora boreale*. Il poeta pare assopirsi, con la testa bassa, per un buon mezzo quarto d'ora, al suono di un

L'efficace resoconto ci interessa per l'indubbio valore di "istantanea" di una *performance* di Bernardino Perfetti. La descrizione dell'evento è completa e cita tutti i tratti caratterizzanti quel tipo di esibizione: la proposizione dell'argomento da parte del pubblico, la scelta di un argomento impegnativo che richiede conoscenze scientifiche, il tempo che il poeta si prende per concentrarsi, la presenza dell'accompagnamento musicale, il salire della tensione col manifestarsi di una ispirazione potente, il raggiungimento alla fine (*sur la fin*) della declamazione mossa dall'entusiasmo poetico.

Particolare la testimonianza del gesuita Cesare Calino. In un'opera dedicata all'esegesi biblica, nel bel mezzo della sua spiegazione del primo libro veterotestamentario dei Re, coglie una labile occasione: Samuele per dare rifugio a David lo conduce nella città di Najot, dove, a detta del gesuita, era un collegio di studi[69].

> di tali Collegi molti n'erano in Israele; e si chiamavano Case di Profeti [...]. Se fosse vissuto in quei tempi quel Cavalier, che ora vive, ed è miracol de'nostri, dico il Cavalier Bernardino Perfetti Sanese, io non dubito, che colà sarebbe stato tra più accreditati Maestri. [...] l'ò udito qui nella Città di Bologna, attorniato da una dotta corona di cento riguardevoli letterati, tutti capaci di ben intendere, e non facili ad ammirare: l'ò udito coll'accompagnamento di una cetera cantare in ottava, ed altre rime per ben due ore su quattro diversissimi argomenti, tre de'quali io ebbi l'onor di proporgli; e affatto improvvisamente cantare con tanta prontezza di parole, e di rime; con tanta nobilità, ed elevatezza di stile, con tanta varietà, e proprietà di figure, con tale fecondità di dottrine e fisiche, e morali, e tutte a luogo, e tutte spiegate con tale facilità di metro, esattezza di termini, e chiarezza di intelligenza, con tante e similitudini, ed etopeje, e pittoresche vivacissime ipotiposi, con tal dovizia di pensieri, di sentenze, di affetti, e con tal estro di entusiasma più che poetico, ch'io non avrei sperato di comporre collo studio paziente, ed assiduo di due anni, quanto ei ci fece improvvisamente sentire per le continue due ore; pigliando tra l'uno, e l'altro argomento la brieve pausa di pochi momenti.

Anche il suo detrattore[70] Francesco Pera riporta l'eccezionalità dell'impatto di una esibizione del Perfetti, per quanto si soffermi più che altro sulla pompa riservata alla sua esibizione e alla abilità di

---

clavicembalo che preludia "sotto voce". Poi si alza, cominciando a declamare dolcemente, strofa dopo strofa, in ottave, sempre accompagnato dal clavicembalo che batte degli accordi durante la declamazione e riprende a preludiare per non lasciare vuoti gli intervalli all'inizio di ciascuna strofa. Le strofe si succedono all'inizio abbastanza lentamente. Poco a poco la vena del poeta si anima e quanti più si infiamma, anche il suono del clavicembalo si rafforza. Verso la fine, quest'uomo straordinario declama come un poeta che sia pieno dell'entusiasmo. L'accompagnatore e lui andavano avanti di concerto con una eccezionale rapidità. Uscendo da quella prova, Perfetti apparve stanco; ci disse che non ama impegnarsi spesso in quel tipo di saggi, che rendono spossato il suo corpo e il suo spirito. E' considerato il più abile improvvisatore d'Italia. Il suo poema mi dette grande piacere; nella sua rapida declamazione mi apparve armonico, pieno di idee e di immagini. C'era all'inizio una giovane pastorella che si sveglia colpita dal bagliore della luce; si rimprovera la sua pigrizia e va a svegliare le sue compagne, mostra loro l'orizzonte già dorato dai primi raggi del giorno e rammenta loro che avrebbero già dovuto condurre le loro greggi nei piani smaltati di fiori. Le pastorelle si riuniscono, il fenomeno aumenta: il lampo del signore dei cieli si lancia da tutte le parti di un globo oscuro che minaccia la terra; onde infiammate allagano le campagne: il terrore afferra tutte le pastorelle. Invano una di loro, più istruita delle altre, vuole spiegare le cause fisiche del fenomeno; tutto svanisce, tutto si disperde, etc. Questo canovaccio viene girato poeticamente, riempito di frasi armoniose, declamato con rapidità. Unito alla singolare difficoltà di assoggettarsi alle strofe in ottava rima, attira ben presto l'ascoltatore nell'ammirazione e gli fa condividere l'entusiasmo del poeta. Voi dovete credere però che là sotto ci sono più parole che contenuti. E' inevitabile che la costruzione venga spesso storpiata e il riempimento sia costituito da una pomposa confusione. Credo che sia un po' come quei poemi e quelle tragedie che noi, il signor Pallu ed io, facciamo all'improvviso, dove c'è tanto di rima e poco di ragione; anche il cavalier Perfetti non ha mai voluto scrivere e i brani che gli sono stati rubati nel mentre che li recitava non hanno mantenuto al momento della lettura quello che avevano promesso al momento della declamazione." (trad. di Antonio Vannini)

[69] Calino 1739, p. 256; forse Calino allude a 1Re, 19, 20: *Misit ergo Saul lictores, ut raperent David: qui cum vidissent cuneum prophetarum vaticinantium, et Samuelem stantem super eos, factus est etiam spiritus Domini in illis, et prophetare cœperunt etiam ipsi.*

[70] Pera riporta anche in nota il pessimo giudizio di Metastasio sulla cerimonia del Campiudoglio e su Perfetti stesso (1888, p. 277 n.): «quando al Metastasio venne offerto l'alloro Capitolino, rispose non desiderarlo punto, e soggiunse: della vecchiaia di cotesta corona romana abbiamo ai nostri giorni una prova incontestabile. Il Cavalier Perfetti senese, poeta poco più che mediocre all'improvviso, e di gran lunga meno a tavolino, la ricevé solennemente in Campidoglio».

riassumere nell'epilogo i temi assegnati («assai triti ed innocenti», Pera 1888, p. 278). Il suo resoconto è datato oltre un secolo dopo l'evento e dipende da «una relazione in un libro di memorie manoscritte, esistente nell'Archivio Storico di Livorno»[71].

Un testimone d'eccezione fu Carlo Goldoni, che nel 1742, tre anni dopo al De Brosses, assisteva ad una esibizione del Perfetti all'Accademia degli Intronati di Siena, nel giorno della festività dell'Assunta. Data la solennità della festa, un accademico propone al poeta come argomento il giubilo degli angeli all'avvicinarsi del corpo immacolato della Vergine. Ecco il resoconto goldoniano[72]:

> Perfetti era uno di quei poeti che compongono versi all'improvviso e che non si trovano che in Italia: ma era talmente superiore a tutti gli altri, alla facilità della sua versificazione aggiungeva tanta scienza e tanta eleganza, che meritò d'essere incoronato in Campidoglio a Roma: onore che non era toccato più a nessuno dopo il Petrarca.
>
> Questo celebre uomo era già assai vecchio: lo si incontrava di rado in società, e meno ancora in pubblico.
>
> [...]
>
> Perfetti stava seduto su una specie di cattedra; un accademico gli rivolse la parola.
>
> [...]
>
> Il poeta cantò per un quarto d'ora delle strofe pindariche, bellissime oltre ogni dire, stupefacenti; era Petrarca, Milton, Rousseau. Era Pindaro in persona. Ero assai contento di averlo sentito; il giorno dopo andai a trovarlo e grazie alla sua potei fare altre conoscenze. I salotti senesi mi sembrarono piacevoli: non c'è partita di giuoco che non sia preceduta da una conversazione letteraria; ognuno legge una composizioncella sua o d'altri, le dame ci si mettono non meno degli uomini. Almeno così era ai miei tempi; non so se ora la galanteria non s'è imposta su tutto, come nel resto d'Italia.

Un contesto di ricezione particolare doveva essere, a stare a questa testimonianza, quello dei salotti senesi, che danno l'impressione di stimolare conversazioni e pratiche di poesia estemporanea, con ampio intervento delle donne, che, come si sa, costituiscono parte rilevante nella storia della poesia estemporanea[73].

Piero Bianconi aggiunge in nota al testo[74]:

> Dell'improvvisatore Bernardino Perfetti senese (1681-1747) *non meno celebre ai suoi giorni che dimenticato ai nostri*, parla anche l'arguto Président De Brosses nelle sue lettere dall'Italia (1739).

Se può essere in parte naturale che la memoria di un improvvisatore si perda prima di quella di un autore che ha consegnato alla carta stampata le sue composizioni, la quasi assoluta perdita di memoria subita dalla poesia e dalla persona del Perfetti, anche tra i cultori della storia e della cultura locale, può stupire. Sia nel 1961, quando Bianconi scriveva quella nota, sia oggi, l'attenzione per il fenomeno dell'improvvisazione nelle diverse forme d'arte (musica, teatro, poesia popolare) pare costantemente alto, ma evidentemente quella particolare forma di poesia improvvisata, che aveva il suo luogo deputato nei salotti, che era eseguita

---

E dire che il Perfetti ha parole ben diverse sul Metastasio, per quanto possano sospettarsi di una velata aggressione ironica (Bargagli 1868, p. 35): «In questo teatro si recitano in questo anno i due Drammi dell'Adriano, e Didone dell'impareggiabile Metastasio. L'Adriano lo rappresenta una Donna che ha tanta azione quanto avrebbe destrezza un Provinciale di cappuccini a correre la lancia in un torneo. [...] Io con due amici trovandomi una sera in un palchetto, mi presi a voltare le ariette dell'Adriano in beffa di quei comici, credendo che Metastasio vivente perdonerà a me questo ardire, come si crede, che Virgilio abbia perdonato al Lalli il travestimento della sua Eneide». E' il passo di una lettera indirizzata l'8 febbraio 1740 forse a Giovan Claudio Pasquini, poeta cesareo a Vienna tra Apostolo Zeno e Matestasio stesso.

[71] Pera 1888, p. 277.

[72] Goldoni 1961, p. 212.

[73] Si veda al riguardo l'ampio panorama offerto nel volume di Adele Vitagliano, (Vitagliano 1905). La vita di una delle più celebri poetesse estemporanee del XVIII secolo (Maddalena Morelli, detta Corilla Olimpica) ha ispirato anche il personaggio di Corinna nel romanzo di Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, *Corinna ossia l'Italia,* (Staël 1820), che, pur essendo una lunga storia d'amore, può esser letto anche con l'interesse di trovarvi brani narrativi che illustrano gli ambienti culturali dell'epoca. Anche Corilla fu incoronata in Campidoglio nel 1774, in una cerimonia avversata e contestata da una parte dell'aristocrazia romana e dai Gesuiti (si veda la ricostruzione dell'episodio in Vitagliano 1905, pp. 87-93).

[74] Goldoni 1961, p. 212, in nota; nostro corsivo.

da poeti eruditi e aveva per argomenti soggetti mitologici, sacri o scientifici, tende a rimanere confinata nella cultura accademica del sei-settecento e a non essere avvicinata alle forme di improvvisazione oggi stimate degne d'attenzione.

La fama immediata del Perfetti è raccolta in termini entusiastici ed encomiastici dalla biografia arcadica del Mazzolari[75] e poi da quella del Fabroni[76]. Poco dopo la morte esce una sorta di necrologio letterario in una pubblicazione fiorentina[77]. Giuseppe Pelli ne fa in quegli anni un elogio di maniera[78]. Si potrebbe dire che il nostro poeta gode di una fortuna legata al genere della biografia: l'eco del successo, la fama della incoronazione, le testimonianze dirette entusiastiche gli assicurano un posto in questo tipo di studi letterari.

Certo questa fama era ancora viva quando Fernow[79] riserva un capitolo della sua opera alla poesia estemporanea e al suo ruolo nella cultura italiana del settecento. Negli stessi anni, Ubaldo Primavera[80], nella sua opera dedicata alla poesia estemporanea, fa del Perfetti un caposaldo nello sviluppo del genere. Qualche anno dopo, anche il conte Girolamo Policastro[81] gli riconosce grande maestria, ma ne rimanda la conoscenza a quanto già detto dal Fabroni.

Questo tipo di interessi e questo modo di studiare la letteratura va esaurendosi nel corso dell'ottocento, non essendo più consono alla radicalità del dibattito sulle arti e sulla letteratura e alle nuove scuole di pensiero. La storia letteraria cerca nuovi fondamenti e ad occuparsi della poesia d'improvvisazione del tipo di quella praticata dal Perfetti sono solo personaggi visibilmente attardati rispetto al progresso delle idee e che trattano la storia delle lettere con un piglio antiquario. E' il caso dei vari volumi della Storia della Lettaratura Italiana nel secolo XVIII di Antonio Lombardi che tratta di Perfetti in termini entusiastici, dipendendo dalla biografia del Fabroni[82].

All'inizio del XX secolo, dopo che storicismo e idealismo hanno cancellato ogni interesse per la poesia estemporanea colta, troviamo il saggio della Vitagliano a riaccendere qualche luce, ma è raro incontrare un autore che stimi così poco la materia di un suo saggio, quanto poco la Vitagliano apprezza il genere di cui tratteggia nel 1905 la storia e che talvolta non esita a vituperare anche con espressioni triviali. Solo verso la fine del volume, si scopre l'intento che aveva diretto il suo interesse, quando rivaluta solo alcune espressioni ottocentesche che, a contatto con l'ideale risorgimentale, avrebbero addirittura riscattato il *prostituirsi al pubblico* delle epoche precedenti[83]:

> Dopo aver languito fra il rancidume mitologico e i melici languori, le melensaggini idilliche e le aridità storiche, essa si animava, si accendeva tutta di un'eccelsa idea.
> La poesia estemporanea era nata sacra alla redenzione d'Italia: dopo aver corso errabonda mille falsi sentieri, già scorata e nauseata, trovò finalmente la sua via, nella quale irruppe con slancio e fede di apostolo. Qualunque peccato abbia commesso, con l'ultima fase gloriosa, essa si guadagna la nostra assoluzione.

Neppure la critica letteraria dei primi decenni del novecento poté sviluppare un interesse per un argomento che ogni tendenza del crocianesimo non poteva che condannare come lontano dalla poesia[84].

Croce stesso, recensendo[85] il volume della Vitagliano, parla senza mezzi termini di un «falso e triviale concetto della genialità e della spontaneità»[86] come motore di un interesse per lui incomprensibile verso la poesia d'improvvisazione. La stessa Vitagliano aveva del resto scritto il suo libro non certo mossa da ammirazione, quanto per un interesse postrisorgimentale a recuperare tutto ciò che è italiano e può aver

---

[75] Mazzolari 1751.
[76] Fabroni 1785.
[77] Novelle Letterarie 1747, cc. 628-636.
[78] Pelli 1774.
[79] Fernow 1806. Il lungo capitolo di Fernow ha ancora un indubbio interesse per la storia del genere estemporaneo. Non essendovi traduzioni disponibili, pubblichiamo in appendice la nostra traduzione.
[80] Primavera 1803.
[81] Policastro 1832, p. 35.
[82] Lombardi 1827, vol. III, pp. 226-9.
[83] Vitagliano 1905, p. 252..
[84] Gentili 1980, p. 364.
[85] Croce 1905.
[86] Croce 1905, p. 48

preparato il risorgimento della nazione. C'è da dire che Croce, in quella occasione, sostiene che la Vitagliano avrebbe dovuto soprassedere su tanti autori anteriori al Perfetti, anzi iniziare da lui[87] e trattare di pochi altri per raggiungere il suo fine patriottico: scopriamo così e solo così che Perfetti poteva godere di qualche particolarissima considerazione da parte di Croce.

Né si poteva occupare di questi poeti improvvisatori colti l'antropologia e lo studio delle tradizioni popolari, poiché quella esperienza non apparteneva al folclore e nemmeno all'espressione artistica alternativa di una classe sociale subalterna.

In tale contesto, soltanto due risvegli di interesse sono da segnalare alla fine del secolo scorso e da quelli siamo partiti per la nostra trattazione. Si tratta di due notevoli ed autorevoli contributi che pur non hanno avuto seguito nei primi decenni del nostro secolo.

Bruno Gentili aveva parlato proprio a Siena di questo suo nuovo interesse nella conversazione che dà avvio in tutti i sensi a questo volume, ma senza trovare nell'uditorio della sua conferenza, pur composto, oltre che da studenti universitari, da studiosi anche di chiara fama, qualcuno che conoscesse bene il nome di quell'autore. L'interesse di Gentili era soprattutto originato, come abbiamo visto, dalla ardita connessione dei meccanismi di creazione poetica del Perfetti con quelli che avevano guidato non solo gli antichi aedi, ma anche i lirici dell'età arcaica in Grecia. Lo studioso urbinate univa all'ammirazione per un poeta come Bernardino Perfetti l'interesse per la ricerca dell'origine stessa del fare poetico, accostando esperienze lontane nel tempo ma unite dalla oralità della creazione e dalla presenza dello strumento musicale. Rimane di quella ricerca il contributo nella prestigiosa rivista di studi classici che era da lui diretta.

Qualche anno dopo la già citata Françoise Waquet, poliedrica studiosa francese, piuttosto nota in Italia e insignita anche di laurea *honoris causa* a Bologna, si interessava al Perfetti nell'ambito dei suoi studi sull'organizzazione della cultura nel settecento e dedicò al nostro poeta addirittura una monografia[88]. La Waquet ribaltava completamente quanto sostenuto dalla Vitagliano quasi un secolo prima riguardo all'«intento troppo palesemente educativo[89], e quindi spesso antiartistico»[90]: per la studiosa francese proprio questo intento educativo, sottolineato nelle "pastorelle" poste dal Perfetti a conclusione delle sue esibizioni, costituisce, almeno nel caso del poeta senese, uno dei punti rilevanti della sua ispirazione.

Se l'interesse del Gentili non ha avuto seguito tra i classicisti, il libro della Waquet non ha trovato neppure un traduttore italiano.

L'unico altro esiguo contributo che è possibile trovare nella stessa prestigiosa rivista urbinate che era stata diretta dal Gentili e aveva ospitato il citato suo contributo sul nostro poeta, è quello di Di Benedetto[91], seguito dai riferimenti di Carmine Catenacci negli anni novanta[92].

L'interesse "urbinate" per Perfetti tende dunque a collegamenti coraggiosi con il fare poetico di autori del passato, proseguendo in uno dei filoni indicati da Bruno Gentili. Si tratta senz'altro di un'ipotesi di ricerca che può aiutare nella questione del rapporto tra il peso dell'erudizione e la manifestazione dell'*estro* e per questo motivo abbiamo tentato di farla nostra in questa introduzione. D'altra parte la linea interpretativa della Waquet, incentrata sui rapporti con i gruppi culturali del tempo e con l'ambiente arcadico, conduce a concentrare l'attenzione critica su una parte della *performance* trattata con grande originalità da Perfetti. Si tratta della "pastorella", che Gentili non aveva messo in particolare evidenza all'interno o come esito dell'"epilogo" nel descrivere la struttura delle improvvisazioni del cantore senese[93].

LA "PASTORELLA" NELLA STRUTTURA DELLE ESIBIZIONI DI BERNARDINO PERFETTI.

[87] *ivi*, p. 47
[88] Waquet 1992.
[89] Al riguardo, ivi, pp. 201-209, il paragrafo intitolato *Orphée chrétien.*
[90] Vitagliano 1905, p. 229.
[91] Di Benedetto 1984.
[92] Catenacci 1993 e Catenacci 1999.
[93] Solo nel saggio del 1984 (p. 24) evidenzia la pastorella come parte a sé.

Già Cianfogni[94] lodava la composizione della rappresentazione del Perfetti in quanto ripete la forma di «un'orazion bene stesa, o un ben tessuto Poema» e in questa lode sottolineava la funzione del *graziosissimo* epilogo.

Gentili[95] adoperava il termine *tetralogia* per indicare la struttura delle *performance* conosciute del Perfetti, quella costituita da tre canti recitati all'improvviso su argomenti proposti estemporaneamente dagli uditori, ai quali seguiva un *epilogo* o *ripetizione* completato dalla *pastorella* finale. L'epilogo richiamava e riassumeva i tre canti precedenti, tentando anche di stabilire una connessione tra i tre temi proposti dall'uditorio. Catenacci accennava, nel suo ardito paragone con meccanismi omerici, alla particolare funzione strutturale della parte finale di una improvvisazione, ma anche per lui il riferimento rimane fermo all'epilogo e non comprende la pastorella. Nei contributi di scuola urbinate, dunque, la pastorella stenta a trovare un ruolo preciso nell'improvvisazione.

Se cerchiamo di sviluppare quanto succintamente detto da Catenacci, ogni epilogo può avere lo scopo non solo di riassumere banalmente quanto cantato all'improvviso in precedenza, ma anche di dare un senso a tutti quei versi che si sono improvvisati.

Nei primi tre canti il poeta assolve il suo compito, per così dire, istituzionale (date le regole della rappresentazione), improvvisando su temi estemporanei e casuali posti dall'uditorio. Nella quarta parte mette in campo, oltre alla sua capacità di improvvisare, una sua precisa regia che ripresenta e rielabora le stesse tematiche, imponendovi la finalità cui tiene particolarmente.

Il rapporto con il pubblico è, come abbiamo visto, molto complesso: il poeta è passivo nella fase della ricezione delle proposte tematiche dell'uditorio; diviene poi gradualmente l'unico soggetto attivo, che nell'epilogo annulla il ruolo iniziale di propositore dell'uditorio e gli assegna invece la funzione di un particolare tipo di ricordo che vada oltre il diletto immediato. Nella prima parte il poeta adopera tutta la sua preparazione culturale (conoscenze bibliche, mitografiche, storiche e scientifiche) per poter accettare ogni argomento nella proposizione estemporanea e tutta la sua abilità di verseggiatore, esaltata dalla concentrazione di cui è capace; nella seconda parte deve entrare in gioco una concentrazione diversa e spostata sulla creatività formale: i tre argomenti, sempre casuali e privi di relazione reciproca, devono trovare posto in un unico canto e quel canto si deve alzare di stile e di livello morale. E' la parte dove gradualmente aumenta il ruolo di quello che a quel tempo era detto l'*estro* poetico, mosso dall'*entusiasmo* e da quella predisposizione d'animo definita *fanatico*.

A stare alla descrizione di Giovannelli[96], citata anche dalla Waquet[97], il *crescendo* nelle esibizioni di Perfetti assumeva caratteri di particolare veemenza:

> Udite, udite voi stessi, com'egli a poco a poco incomincia il suo canto tutto dolcezza e diletto spirante a guisa d'aura leggiera, che nasce pur ora: poi come questa tuttavia cresce, e si fa vento ruinoso, che per le selve risuona, e rami ed alberi schianta, e Mare e Cielo mesce, e confonde; così egli tutto acceso nel volto, sfavillante negli occhi, fatto di sé maggiore rapidamente con la voce e col pensiero volando fa sentire inesplicabil diletto con tratti lunghissimi di sentenze ripieni pellegrine ed ignote, di parole luminose e vibrate, d'immagini vive e parlanti, e sforza, e incalza, e porta seco, e rapisce: Onda quivi, che impetuosa sen corra (perdonate, Uditori, se per far prova d'esprimer cosa straordinaria ed insolita sono talvolta costretto a porre in opra poetiche guise di favellare), onda quivi, che impetuosa sen corra, e seco porti e campi, e case, ed armenti; fuoco, che tutto arda d'intorno, ed avvampi, e per gran tratto strugga, e consumi, aggualiar non potrieno la velocità, la veemenza, e la forza del sempre grande, sempre sensato, e sempre mirabil suo canto.

Naturalmente in questo brano il tono determinato dalle *poetiche guise* è una scelta forzata dall'occasione celebrativa. Rimane comunque difficile comprendere, nei testi che ci rimangono trascritti, dove scocchino quei violenti passaggi del *crescendo* appena descritto e non rimane che ipotizzare che ne siano segno i cambiamenti del metro. Di fatto, anche le parti finali delle *performance* del Perfetti ci danno l'idea di una improvvisazione sempre controllata e non abbiamo motivo di credere che questo aspetto sia effetto di una

[94] Cianfogni 1748, pp. 8-9.
[95] Gentili 1980, p. 385.
[96] Giovannelli 1748, pp. XXI-XXII.
[97] Waquet 1992, p. 102.

limatura eccessiva operata da Cianfogni (non depongono in tal senso le collazioni dei manoscritti che sembrano tramandare varianti riferibili alle prime trascrizioni, in qualche caso chiaramente precedenti alla revisione editativa).

E' un fatto che l'epilogo del Perfetti si conclude, almeno nei canti che ci sono rimasti nelle trascrizioni pubblicate dal Cianfogni, con la *pastorella*, quel tema che la Waquet riconosceva nella sua eccezionale importanza perché proprio lì si metteva in evidenza «le but principale du poème»[98].

L'epilogo dunque, generalmente molto lungo, riassume e connette i tre canti precedenti. La Pastorella, in metri diversi, conclude l'epilogo (o vi si aggiunge) quando l'uditorio è stato già portato da una ricezione puramente narrativa dei primi tre canti ad un maggiore impegno ricettivo. Apparentemente evasiva per il tema pastorale, in realtà, con la comparsa del personaggio Elpino, svela fin dal suo inizio la sua funzione di aggiungere l'*utile* al *dulce*. Elpino, il pastore saggio e istruito che risponde ai dubbi ingenui della pastorella, formulati sulla base di una pura visione dell'apparenza del reale, istruisce a due livelli diversi la fanciulla semplicetta: prima spiegando con la scienza umana, poi innalzando il discorso alla figuratività teologica.

Questi due livelli possono senza dubbio essere compresi come sensi di lettura del testo: il cantore richiama platealmente il lettore, per bocca del personaggio Elpino nella parte finale della *pastorella*, a una lettura su più livelli, che impegnino *intellectus* diversi, pari ai modi di intendere il testo nella esegesi biblica. Degno di nota l'accorgimento di segnare il passaggio tra un *intellectus* e quello più alto anche con il cambio di metro.

Da tale impegno, tipico e strutturale della *pastorella*, non sono esenti dei passi delle parti precedenti dell'improvvisazione, come accade nel tema del sogno di Nabucco, quando Perfetti gioca a carte scoperte, con una dichiarazione metatestuale:

> Dal mistico un po' andiamo ora al morale,
> Non cambiam scopo, ma cambiamo strale.

Il passaggio dai canti impegnati su argomenti mitologici o religiosi al tema pastorale ed arcadico, che sembra ai primi versi annunciare un allentamento di tensione prima di licenziare il pubblico, diviene invece verso la fine un nuovo impegno prima scientifico e poi morale.

La Pastorella è dunque l'aggiunta che conferisce ulteriore e definitivo senso alla improvvisazione del Perfetti, nel suo passaggio interno (scandito dalla varietà metrica) dal piano arcadico-di-maniera (ripresa del canto in ottave) a quello scientifico (settenari sdruccioli) a quello morale-teologico (strofe settenari piani + quinario).

Alcune parti dell'epilogo (in ispecie quelle in cui si tenta il raccordo logico o analogico tra i temi proposti e già cantati) e la parte finale della pastorella costituiscono una sorta di scoperto passaggio al senso tropologico della rilettura di quanto narrato nei versi precedentemente improvvisati, per poi assurgere, solo talvolta nell'epilogo e sempre nel finale della pastorella al senso anagogico. Ma questo parallelo con l'esegesi biblica rimane superficialmente legato alla conduzione della spettacolarità o apparentemente determinato da narcisismo poetico, se non ben interpretato nella realtà della poesia estemporanea del Perfetti.

La Waquet sosteneva a proposito dei rapporti del Perfetti con l'Arcadia e in generale con il suo tempo:

> Alla luce delle teorie poetiche dominanti in Arcadia, le improvvisazioni del Perfetti prendono il loro vero senso. Sono sicuramente un "ingegnoso gioco erudito", traducendo alla loro maniera questa unione fondamentale del "diletto e dell'"utile"e illustrando così la bellezza perfetta, scopo ultimo della poesia, secondo Crescimbeni. Questo sapere che la poesia trasmette non si limita affatto alle conoscenze d'ordine scientifico, la fabbricazione degli specchi di Venezia, la teoria degli animali-macchina, la circolazione del sangue o ancora la concezione della grazia nella teologia cattolica. L'utile, per come Perfetti se lo propose, aveva un fine ben più elevato, che era l'apprendimento del bene, l'insegnamento delle cose del cielo, il cammino verso Dio. Così, nella pastorale, il pezzo di bravura che conclude la rappresentazione, la comunicazione del "vero" è seguita dallo svelamento del "mistero". Questa rivelazione tuttavia non si limita per il pubblico a questo solo momento.[99]

[98] Waquet 1992, p. 204.
[99] Waquet 1992, p. 208 (trad. di questo passo di Antonio Vannini)

Ci si muove naturalmente ed inevitabilmente sulle difficoltose trascrizioni estemporanee di alcune rappresentazioni del Perfetti, pubblicate, per la parte che ci interessa solo nel primo dei due volumi (solo un componimento è tra le aggiunte al secondo volume) che Domenico Cianfogni dedicò all'opera del Perfetti poco dopo la morte del poeta[100]. Non risultano trascrizioni di altri improvvisi del Perfetti (i manoscritti reperibili da noi collazionati ed adoperati nell'apparato che affianca i testi, riportano passi dei canti editi dal Cianfogni, con l'eccezione dell'inedito che pubblichiamo in questo volume) né altre edizioni di quelle raccolte dal Cianfogni, ad esclusione dei versi contenuti nella raccolta di Ubaldo Primavera[101], che però pare dipendere dall'edizione del Cianfogni e comunque non riporta i testi delle pastorelle.

Anche la definizione del genere della "pastorella" in relazione ai temi pastorali introdotti dal Perfetti, non è assolutamente scontata. E' ben conosciuto il genere della "pastorella" di origine provenzale, fondata com'è noto sul contrasto tra una giovane campagnola e un cavaliere. Lo sviluppo di questa tipologia di pastorella è rintracciabile, all'interno del più vasto genere pastorale, in una tradizione particolare la cui fase delle origini ha nutrito un'ampia bibliografia. Gli sviluppi umanistici e sei-settecenteschi non hanno invece mosso un pari interesse e cercheremo di tratteggiarli sfruttando lo studio, isolato nel suo genere, di Edgar Piguet[102]. Accanto allo sviluppo di questo componimento, che interessa soprattutto la cultura francese, esistono altri precedenti letterari ai quali il Perfetti ha potuto ispirarsi nel genere del dramma pastorale di origine classica e di ampia diffusione nella cultura umanistica e rinascimentale. Sarà anche necessario ritrovare in tale tradizione il personaggio di Elpino, al fine di valutare l'originalità dell'uso che ne fa il nostro improvvisatore.

LA PASTORELLA COME GENERE LETTERARIO

La Pastorella, intesa come termine indicante un genere letterario, era all'origine, nella poesia provenzale del XII secolo, un canto dialogato, ma cantato da un solo esecutore in prima persona, nel quale un tipo galante, appartenente a classe più elevata, cerca di sedurre una giovane pastorella[103].

Esistono diverse varianti nel modo della seduzione e nella narrazione di essa, ma in ambito provenzale, almeno nelle poche decine di componimenti che conosciamo, «più che l'avventura galante in se stessa, che non gioca che un ruolo secondario, è il duello oratorio degli interlocutori rivali nello spirito, la finezza delle repliche, il carattere sottile delle idee che importano al poeta».[104] Si tratta infatti di un componimento essenzialmente cortese, nel quale la satira nei confronti di persone umili ed estranee alla corte viene condotta con un linguaggio castigato e non realista e con un verseggiare regolato.

«Nella pastorella provenzale non sono i fatti ad essere importanti ma le idee. L'argomento non è che un pretesto al gioco dello spirito»[105].

Nel passaggio alla trattazione del genere in *langue d'oïl*, la pastorella acquista «un air de vérité, une note aussi réaliste que possible»[106]. Il fine del poeta diviene quello di divertire il suo pubblico, privilegiando l'azione rispetto al gioco dello spirito e sempre con un certo disprezzo del servo da parte del signore.

La pastorella francese acquista dunque col tempo qualcosa del *fabliau*, il componimento spesso crudamente realistico e talvolta osceno, e qualcosa della *farce*, anche nella forma originale di inserimenti di brevi rappresentazioni comiche all'interno di sacre rappresentazioni.

---

[100] Cianfogni 1748.
[101] Primavera 1803.
[102] Piguet 1927.
[103] La bibliografia sull'origine della "pastorella" ci interessa marginalmente. Rimandiamo comunque alla sintesi del problema che ne fa Piguet 1927, alle pp. 14-sgg, e all'ampia trattazione di Faral 1923, dove è agevole reperire anche la principale bibliografia fino all'anno di edizione.
[104] Piguet 1927, p. 9 (trad. Antonio Vannini).
[105] ivi, p. 11, (trad. Antonio Vannini)
[106] *ibidem*.

Per il Levrault, il genere si sviluppa soprattutto nelle regioni del nord della Francia e per spiegarne il motivo viene citata l'opinione tramandata di un trovatore provenzale, Raymond Vidal: «Le parler de France vaut mieux que celui du Limousin pour composer romances et pastorelles»[107].

Si potrebbe dunque dire che la pastorella provenzale e quella francese costituiscono un genere di origine popolare, passato attraverso le regole della poesia cortese e poi diffuso nel resto della Francia come un genere del tutto romanzo, che va avanti indipendentemente e parallelamente al genere pastorale classico che ha i modelli in Teocrito e Virgilio.

Si tratta però di un problema aperto. «La pastourelle n'a jamais été un genre populaire», sostiene per esempio Edmond Faral[108], di avviso assolutamente diverso. Faral vorrebbe metter fine anche all'antica ipotesi di un canto popolare originariamente femminile: secondo tale ipotesi il nome del genere avrebbe all'inizio significato «chanson chantée par une pastourelle»[109]. Da queste considerazioni, Faral passa poi a porsi la questione se il termine *pastourelle* venga adoperato nella letteratura francese e romanza come un nome (la fanciulla) o come aggettivo per indicare il genere pastorale, andando a scontrarsi con il termine derivato dal latino *pastoralem*, che sussisteva ad indicare il genere bucolico classico[110]. La questione è interessante ai fini di questa trattazione perché le due tradizioni, quella del genere originato dalla pastorella provenzale e quello che rifiorirà a partire dal Quattrocento come ripresa dell'ecloga classica, avranno storie distinte ma parallele: quella che nelle trascrizioni dei canti del Perfetti curate dal Cianfogni[111] è indicata come *pastorella* attinge probabilmente dalle due tradizioni.

Peeters Felix, in una recensione al libro di William Paul Jones sulla pastorella[112], esponeva in maniera riassuntiva ma efficace i termini di questo sviluppo del genere[113]:

> Les conclusions, M. Jones les a déjà tirées lui-même au cours de son long et consciencieux exposé : la poésie goliardique, les pastourelles en vieux français et en provençal remontent à un ancêtre commun, la tradition populaire, qu'elles déforment selon leur public et leurs goûts. Cette pastourelle populaire prend naissance en France, dans le Centre, se répond dans le Nord et dans le Midi, passe en Italie et en Allemagne, envahit les poésies latines des vagants par l'intermédiaire d'étudiants français en Allemagne ou d'étudiants allemands revenant de France. En évoluant du mode populaire à l'artistique, la pastourelle subit divers changements: le galant devient chevalier ou clerc; la jeune fille se mue définitivement en bergère; le dénouement s'opère en faveur du chevalier; enfin l'influence des classiques joue et intervient pour ce qui concerne le cadre et le débat amoureux.

Il genere si sarebbe dunque diffuso nelle regioni neolatine e non solo attraverso i migliori mezzi di comunicazione sociale del tempo, costituiti dal girovagare di chi imparava e memorizzava la letteratura e la recitava in altri luoghi rispetto a quelli in cui era stata prodotta, a partire dai *clerici vagantes*.

Questo tipo di diffusione, per sua stessa natura, comprendeva l'oralità e la teatralità di testi che in origine potevano non essere stati impostati drammaticamente e facilitava senz'altro una dinamicità nell'uso dei quadri pastorali e una loro sfruttabilità in occasioni diverse o anche una loro utilizzazione come parti di altri tipi di composizione.

Elementi della pastorella fin dal XII secolo erano penetrati anche nel genere musicale corale del *mottetto* che in quel secolo e nei successivi ebbe vari e complessi sviluppi che comprendevano anche l'accostamento di brani profani in un contesto religioso.

Gli sviluppi del genere provenzale e francese della *pastourelle* nei secoli successivi al XIV non hanno un'ampia bibliografia. Il testo cui faremo soprattutto riferimento nelle pagine che seguono di questo capitolo, con eccezione dei contributi citati nelle note, sarà, come si diceva, quello del Piguet[114], irreperibile in Italia (la copia più raggiungibile si trova nella Biblioteca Cantonale di Lugano), ma essenziale per l'originalità della trattazione. Piguet segue l'evoluzione del genere giungendo alla concusione che, indipendentemente dal

---

[107] Levrault 1914, p. 43.
[108] Faral 1923, p.237.
[109] *ibidem*
[110] ivi, pp. 242-243.
[111] Cianfogni 1748, *passim*
[112] Jones 1931.
[113] Felix 1935, p. 897.
[114] Piguet 1927.

problema delle origini popolari o colte, lo sviluppo della *pastourelle* nei secoli passa da un uso cortigiano medievale a una diffusione popolare che troviamo in atto nel sei-settecento.

L'originalità rispetto alla pastorale antica fa della pastorella francese un modello che garantisce una forma di poesia accompagnata dalla musica: forma già sperimentata, ma che non obbliga col peso della tradizione e delle regole, dato che nel tempo quel genere è già stato sottoposto a variazioni di rilievo e agli inserimenti in altre forme di rappresentazione poetica.

La diversità dai modelli dell'ecloga classica e questa dinamicità, malleabilità e disponibilità del genere devono perciò essere sottolineati nella nostra trattazione, perchè sono una premessa alla disponibilità del genere della pastorella per l'uso particolare che ne farà Perfetti: il cantore senese pare proprio averlo presente come una sorta di ipotesto per le sue creazioni nella parte finale dell'improvvisazione. Come vedremo infatti, al nostro improvvisatore serviva un genere dialogato, che fosse una chiara allusione all'ambiente arcadico, ma che garantisse l'autonomia sia dalla tradizione classica che da quella del dramma pastorale che si era nel frattempo affermato in Italia.

E' dunque verosimile che quel che il Perfetti non ha preso dalla tradizione del dramma pastorale derivato nella letteratura romanza dall'ecloga classica, lo abbia tratto da qualche esito della tradizione della *pastourelle* francese. Lo schema originale del pastore sapiente che insegna alla pastorella ingenua costituisce un uso originale e personale del genere. Con ogni probabilità il pastore saggio Elpino si pone nella tradizione pastorale classica, mentre il canto dialogato è ripreso dalla tradizione della vera e propria "pastorella", intesa come un sottogenere della poesia pastorale fiorito nelle corti provenzali e sviluppatosi poi nella letteratura francese medievale.

La questione da affrontare in questa parte del nostro studio è dunque duplice. Da una parte il tragitto percorso dal pastore Elpino attraverso il dramma pastorale italiano; dall'altra lo stato di evoluzione del genere della "pastorella" agli inizi del XVIII secolo, quando Perfetti ne inizia la sua personale utilizzazione dopo l'epilogo di alcune sue esibizioni di canti improvvisati.

Certo si può sostenere che le origini cortesi del genere abbiano stimolato il nostro poeta: anche il contesto, l'*hic et nunc* delle *performance* del Perfetti, e in particolare di quelle che conosciamo e che sono chiuse dalla pastorella, è di tipo in qualche modo "cortese". L'improvvisatore è chiamato davanti ad un pubblico scelto, riunito in un luogo deputato, che deve essere divertito ed interessato da un cantore di professione, il quale pronuncia i suoi versi con accompagnamento musicale. Anche in questo caso, i caratteri *connotativi* del genere mostrano una loro permanenza, che permette il loro vibrare a distanza di secoli. Molti sono in questo contesto gli elementi che ricordano, con gli opportuni distinguo, la situazione trobadorica. Anche la ambivalenza tra popolare e letterario riflette questa situazione antica, come pure l'atteggiamento di superiorità che Elpino ha nei confronti della pastorella ingenua. Si tratta di una superiorità molto garbata e che non dipende da una posizione sociale (com'era il caso della pastorella medievale), ma è spiegata talvolta come un dono divino, altre volte da una sua non spiegata sapienza. Fin dalle origini la pastorella provenzale era un genere che tra i caratteri distintivi aveva quello della comparsa nel testo come personaggio del poeta stesso. Un particolarissimo tipo di lirismo, fondato proprio sulla entrata del poeta nella scena rappresentata. Può darsi che Perfetti abbia giocato su questo carattere di quella antica situazione poetica pastorale per far entrare nel finale della sua *performance* un *alter ego* di se stesso, in modo discreto e letterariamente mediato. A ulteriore conferma di come l'improvvisazione non sia rinuncia alla tecnica della propria arte, ma stia con quella tecnica in un rapporto molto complesso, talvolta cosciente, mai appariscente, spesso intuitivo e quasi sempre controllato. La normale identificazione del poeta e anche degli uditori eruditi con Elpino era stimolata in Perfetti non da un richiamo al privilegio di casta, ma semmai dalla coscienza di una comune superiorità di bagaglio culturale e conoscenze scientifiche e filosofiche.

Anche Piguet osserva che «seule une société cultivée est à même d'en goûter la musique et les vers »[115]. Qualunque sia stato il grado di conoscenza del Perfetti nei confronti delle pastorelle francesi, questo carattere di quel sottogenere pastorale ne fa intrinsecamente un possibile ipotesto per la scelta del finale delle sue *performance*. Ed è come sempre insignificante domandarsi quanto fosse cosciente questa operazione o quanto istintivamente determinata dalla sensibilità sia per il verseggiare, sia per l'efficacia della rappresentazione. Quel che conta per noi è che l'improvvisatore possa verosimilmente aver avuto nel suo

[115] *ivi*, p. 156.

bagaglio di formazione e nella sua metaforica valigia di attore le suggestioni sia della pastorale classica che della pastorella sopravvissuta, dopo le origini cortigiane, nella letteratura popolare.

Quel che aggiunge al genere il nostro cantore estemporaneo è però qualcosa di tutto rispetto, perché riguarda proprio l'aspetto istruttivo e didascalico, che manca del tutto nella tradizione del genere.

Se infatti osserviamo tutta la scrupolosa schedatura analitica dei tipi della pastorella come personaggio e di suoi interlocutori analiticamente studiati dal Piguet[116] con scrupolo filologico nella letteratura francese dal XIII al XVIII secolo, non troviamo alcuna tipologia di *dramatis personae* che possa fungere da precedente diretto per la tipologia della fanciulla e del pastore Elpino nelle pastorelle del Perfetti.

Come si diceva, il saggio di Piguet delinea uno sviluppo che va dalla crescita della pastorella come prodotto letterario cortese a prodotto della nascente letteratura nazionale francese fino ad un ripiegamento verso un'espressione popolare e quindi verso il folclore. Questa parabola del genere della "pastorella" in senso stretto si attua e si compie in Francia ed ha sempre di più a che fare con l'oralità. Piguet offre un ampio e documentato panorama di questa storia del genere[117]: nel suo testo sono precise le citazioni delle edizioni e delle *recueil* che motivano la ricostruzione di questa poco conosciuta parte della storia della letteratura e del costume.

Ancora nel XIII secolo la scena della pastorella di origine provenzale era entrata nei *mottetti*, quando questa forma musicale prese all'improvviso ad accogliere, accanto all'originale canto religioso originario, inserzioni di canti profani: la pastorella fu una delle prime forme profane ad esservi inserite. Fu il primo passo per il passaggio dalla ambientazione cortese ad un canto goduto da un pubblico comune.

Prima della fine dello stesso secolo, la pastorella entrava anche nelle *chanson à dancer*: a quel tempo in tale forma di canto un solista dialogava col coro e il solista stesso poteva avere delle parti fisse (ritornelli e altro) ma anche la possibilità di improvvisare.

Dalla fine del duecento e poi nel XIV secolo si va perdendo la narrazione in prima persona dell'incontro galante e delle impressioni e dei sentimenti ad esso correlati e si fa posto al racconto in terza persona: alla situazione del poeta cortese (o ispirato a quel modello), che apparteneva all'ambito della poesia lirica e che dava al suo canto il suo proprio personale fascino, si sostituisce un modello impersonale e obiettivo. Il tema della pastorella, a causa di questa obiettività impersonale, entra nella tradizione orale e si volgarizza, poiché non dipende più dalla liricità del cantore e dai suoi sentimenti nella sfera amorosa. Nel corso del XIV secolo la pastorella diviene una forma compresa nel ritmo stretto della danza.

Nel secolo XV coesistono diversi sottogeneri di pastorella che coincidono con diversi generi di canzoni. Ancora si riconosce una sorta di spirito cortese. Le strofe sono di semplice organizzazione metrica e corrispondono a melodie altrettanto semplici, adatte ad essere ricordate e cantate da qualsiasi tipo di ascoltatore. La pastorella di questo secolo è diventata dunque «divertissement musical et air à danser»[118].

Venendo al secolo XVI, dagli anni quaranta in poi, la pastorella ha la maggior diffusione con la *chanson sans musique*. Le canzoni senza musica avevano sempre maggior fruibilità e diffusione tra le persone incolte e potevano penetrare in ogni momento della vita quotidiana e anche del lungo tempo lavorativo. Tra tutte le tipologie elencate dal Piguet, quella che ha il maggior successo in tale nuova diffusione è la pastorella *grivoise*. La popolarità infatti poteva sconfinare nella trivialità e far apprezzare la fanciulla sfrontata presentata in queste parti di canzoni. Le canzoni senza musica divennero anche un prodotto di quella che in Francia si chiama *littérature de colportage* e si diffonde in varie parti d'Europa. L'espressione indica il diffuso fenomeno della vendita ambulante di stampe di vario tipo che venivano presentate e reclamizzate dal *colporteur*, il venditore che frequentava piazze cittadine e fiere rusticane e aveva la necessità di richiamare l'attenzione dei possibili interessati alla sua merce con una forma rudimentale di propaganda dei propri prodotti. Le presentazioni potevano essere di vario tipo e comprendere spesso recitazioni dei brani compresi nelle stampe o da quelle illustrate, canto di canzoni, improvvisazioni. Il *colporteur* fu utilizzato abbondantemente nella diffusione di testi sacri e agiografie e quindi nella diffusione di una cultura religiosa popolare. Nei secoli successivi il *colportage* avrebbe costituito un veicolo popolare di divulgazione anche dei riflessi delle idee innovatrici dei Lumi e di quelle che saranno rivoluzionarie e poi in Italia anche di quelle risorgimentali. Le canzoni senza musica trovavano un naturale spazio nel *colportage*. Il possibile acquirente, che acquisti o meno la stampa, che sappia leggere o meno, apprende la canzone senza musica dalla bocca del

[116] *ivi*, nel lungo capitolo da pag. 21 a pag. 151.
[117] *ivi*, pp. 153- 172.
[118] *ivi*, p. 165.

colporteur e, favorito dall'assenza della necessità dell'accompagnamento musicale, può ripeterla spesso, memorizzandola così più stabilmente e contribuendo alla diffusione orale. «Nous touchouns ici le point exact où le chansons passent dans la tradition orale»[119]. Trasportata come parte delle canzoni senza musica e in questa nuova e particolare dimensione dell'oralità, la pastorella si diffonde in tutti i livelli sociali e con le forme più varie ed incontrollate.

Nel XVII secolo si era del resto registrata una reazione alla trivialità che aveva accompagnato questo tipo di diffusione del genere. Dagli anni trenta del seicento, era diminuito il successo del tema della sfrontatezza e della fanciulla *grivoise* e aumentata la fortuna del tema del "fallimento del galante". Il pubblico, pur così vario e culturalmente differenziato, mostrava un affinamento nel gusto e nei costumi e non aveva bisogno di esser conquistato solo dalla crassa trivialità. Anche i ritmi musicali erano divenuti più regolati.

In questi anni ritornano anche tutti i dati tradizionali della pastorella originaria (l'incontro tra il galante e la fanciulla, il dialogo, il tentativo di seduzione, il rifiuto) ma in un contesto ovviamente del tutto diverso da quello cortese. Ora può accadere che la fanciulla campagnola rifiuti le profferte amorose del galante con la rivendicazione della superiorità della vita campestre. Si può addirittura pensare ad una inversione di valori, che non deriva certo da suggestioni teocritee o oraziane, poiché si attua a livello popolare o borghese. E' così che si manifesta dopo la metà del seicento per la prima volta una moderna concezione nella quale il borghese o anche il paesano appare cosciente di certi valori: il fenomerno è da collocare prima che la modernità di tale atteggiamento trovi posto nella riflessione filosofica o addirittura nel mutare delle idee politiche. Piguet osserva questa esaltazione del ritorno alla natura e parla addirittura di «Rousseauisme un siècle avant la lettre»[120].

Dopo il 1650 si cominciano a stampare *recueils de colportage* in edizioni talvolta difettose e spesso ortograficamente scorrette. La diffusione di queste stampe avviene in provincia e va avanti nel settecento inoltrato. Si tratta però di stampe che dipendono anche e forse soprattutto dal riflesso di una particolare tradizione orale, costituita dal canto che si diffonde nelle strade e nei locali.

Geneviève Bollème, citata da Marco Cuaz, sottolineava come il Settecento segnasse, con l'adattamento al popolo delle letture destinate al pubblico colto, «un progressivo piegamento verso l'umano, un accentuarsi della situazione educativa»[121]. Per la situazione in Inghilterra, ancora Marco Cuaz cita Bernard Capp, che parlando degli almanacchi popolari dà l'idea addirittura di «uno strumento di dibattito politico, rivolto ad un ceto medio alfabetizzato ed uno strumento di divulgazione scientifica che segue da vicino l'evoluzione della cultura dotta»[122].

Se la pastorella ha trovato posto in tale tipo di letteratura popolare e, secondo la tesi di Piguet, è passata dal campo letterario a quello del folclore, l'operazione del Perfetti assume un senso particolare, riprendendo quel genere in un contesto orale, ma dotto o comunque rivolto ad una classe borghese ben alfabetizzata.

Cuaz faceva notare come le forme di comunicazione a largo consumo (insieme ai libretti d'opera, agli almanacchi, alle canzoni popolari possiamo inserire anche le *performance* dei poeti estemporanei) riflettano strutture della media cultura «i cui meccanismi creativi si risolvono probabilmente nei processi di selezione, riorganizzazione e codificazione in stereotipi dell'informazione circolante»[123]. Questa conclusione presuppone dichiaratamente la nozione di "senso comune" di Gramsci e dei suoi rapporti con le idee filosofiche e il loro effetto sul progresso delle conoscenze[124]:

> Ogni corrente filosofica lascia una sedimentazione di "senso comune": è questo il documento della sua effettualità storica. Il senso comune non è qualcosa di irrigidito e di immobile, ma si trasforma continuamente, arricchendosi di nozioni scientifiche e di opinioni filosofiche entrate nel costume. Il "senso comune" è il folclore della filosofia e sta sempre di mezzo tra il folclore vero e proprio [...] e la filosofia, la scienza, l'economia degli scienziati. Il senso comune crea il futuro folclore, cioè una fase relativamente irrigidita delle conoscenze popolari di un certo tempo e luogo.

---

[119] *ivi*, p. 166.
[120] *ivi*, p. 170.
[121] Cuaz 1984, p. 356.
[122] *ibidem.*
[123] *ivi*, p.361.
[124] Gramsci 1975, p. 2271, dal quaderno 24 del 1934.

Tale appare lo stato del genere della pastorella ai tempi del Perfetti, da tener ben presente per valutare il significato della ripresa di quel genere da parte del cantore senese. Si tratta della situazione obiettivamente ricostruibile, tra le difficoltà di indagare generi considerati fuori della grande letteratura e al confine con la materia degli studi antropologici. Siamo però anche in un dominio condiviso da scrittura e oralità e le certezze di riferimenti tesuali cui ci può aver abituato la filologia appartengono ad un altro modo di far letteratura.

Ovviamente Perfetti, arcade erudito, nel suo riuso del genere della pastorella doveva aver tenuto presente anche il tema del canto pastorale colto, ma non sembra proprio che abbia potutoi attingervi con piena soddisfazione per questi suoi finali. Per capire fino a che punto il filone erudito abbia dato nutrimento alla pastorella del Perfetti, consideriamo dunque di seguito questi precedenti dell'altro ramo della tradizione dei temi pastorali, quello di tradizione colta, classicista ed umanistica.

Poco inerente ai nostri fini, nel XV secolo, una ripresa del genere pastorale sul tipo della *Nencia* di Lorenzo de'Medici. Per quanto Vallera sia un pastore e si rivolga ad una pastorella, lo scopo di Lorenzo è chiaro e connotato nei suoi tempi, nel suo ambiente e nella sua personalità. Anzi, la ripresa del tema pastorale nel Magnifico legittima la volgarità del contadino nella considerazione della fanciulla.[125] Lorenzo, con il suo prestigio, certamente contribuì alla diffusione di componimenti popolari rusticani e carnascialeschi. Per tutti è il caso di citare quelli di Bernardo Giambullari[126].

Occorre tornare in Francia, per trovare, nel poco conosciuto *Mystère de la Nativité* dei fratelli Arnoul e Simon Gréban (autori rispettivamente dei più famosi misteri indicati coi titoli *Mystère de la Passion e Les actes des Apôtres*), citato da Levrault, due scene pastorali incastonate nel lungo testo. Nella prima Gioacchino, cacciato dal tempio, com'è noto, per la sua sterilità di marito di Anna, visita i pastori in una scena bucolica apprezzabile per il realismo dell'ambientazione. Nella seconda sono i pastori di Betlemme che fanno visita al Bambino portandogli un giocattolo che fa un ticchettio e un calendario con immagini[127]. L'esempio può interessare la nostra ricerca come lontano antecedente della pastorella di Perfetti di simile ambientazione sacra: non certo come antecedente diretto, ma come testimonianza della esistenza di una possibile legittimazione dell'uso nel dramma pastorale della celebre scena evangelica (Lc., 2,8) tanto amplificata nella iconografia e nella devozione popolare. Nel corso del secolo XV i pastori e i contadini entrano pure in Italia nelle sacre rappresentazioni, forse anche per la volontà della Chiesa di limitare ogni incontrollabile spettacolo popolare nelle piazze e di legittimare, per compenso, presenze volgari nei drammi sacri. E' da notare come, mentre i pastori tendono in tali drammi ad essere considerati nella loro idillica purezza, i contadini invece vi entrino con tutta la loro rozzezza e ingordigia[128]. Questa primitiva semplicità e purezza in qualche modo preserva il pastore da ogni tipo di rappresentazione negativa che si dà della selvatichezza del villano. Anche nei filoni popolari dunque il pastore conserva, per altre vie rispetto a quelle del dramma pastorale classicheggiante, una sua idillicità. Nel cinquecento in genere è noto come le corti signorili cittadine, rinate a opulenza economica e a rinomanza di prestigio culturale, siano state l'ambiente adatto anche al rinascere della pastorale drammatica di tipo bucolico e classico. Il gioco scenico pastorale si prestava alle ambientazioni fittizie nelle architetture signorili e i personaggi potevano celare allusivamente e con il debito camuffamento le personalità dei cortigiani. Il primo esperimento del genere si considera datato al 1529, quando Luigi Tansillo rappresenta a Nola e poi ripropone in altre corti un'ecloga pastorale (*I due pellegrini*) che glorifica insieme la città di Nola e i suoi signori tra i versi d'amore di due pastori. Alcinio e Filauto (questi i nomi dei pastori, pellegrini per i dolori d'amore) discutono sulla natura delle loro sofferenze e se sia più forte quella per la morte dell'amata o quella per l'abbandono subito, finché non compare un terzo personaggio nascosto nel tronco di un albero, l'anima dell'amata di Filauro, morta, che compare per indicare il rimedio ai patimenti. Questo tipo di dramma pastorale, che toccherà i punti più alti con l'*Aminta* del Tasso e il *Pastor Fido* del Guarini, costituirà un genere ben attestato nella letteratura italiana, come ripresa del tema pastorale ed arcadico dell'ecloga classica, e continuerà ad avere la sua naturale fortuna nelle corti del secolo successivo. Le diverse tipologie di una produzione vastissima e in parte quasi dimenticata, sono state raccolte e ben schedate ultimamente nel lavoro di Giuliano Pasqualetto[129], con una serie di dati incrociati e selezionati

[125] Merlini 1894, pp. 115-119.
[126] Per questo tipo di composizioni rusticane, *ivi*, p. 152.
[127] Levrault 1914 *pp. 42-43.*
[128] cfr. Merlini 1894, p. 153.
[129] Pasqualetto 2017.

per autore, data, luogo di pubblicazione e genere. Anche in questa raccolta tra i generi non figura la "pastorella", né qualcosa che la ricordi da vicino. In Italia dunque il genere pastorale troverà il suo luogo deputato in un particolare tipo di teatro, quello di corte, e svilupperà regole, tipologie e personaggi che resteranno fissi fino a che nel settecento si sentirà il bisogno di una riforma del teatro in prosa e del melodramma. Nessuna delle tipologie del dramma pastorale può dunque servire da modello diretto alla pastorella del Perfetti, se non per la definizione dei personaggi.

ELPINO: IL PASTORE D'ARCADIA E IL SUO RUOLO NELLA POESIA DI BERNARDINO PERFETTI

Nell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro (èdita nel 1505) il pastore Elpino nella IV Ecloga dà prova di una notevole autocoscienza poetica («certo io farei saltare i boschi e i sassi / sì come un tempo Orfeo col dolce pianto»), specialmente se si prende per vero che l'identificazione con Orfeo è *sistematica*, come sostiene Danzi[130], e non solo di maniera.

Il tema orfico ci ricorda, col precedente ovidiano, la battuta di Tirsi ai versi 1316-1323 dell'*Aminta* del Tasso, che data alla fine di quel secolo: Tirsi ha motivo di credere che Aminta si sia dato la morte per amore e, pur preoccupato com'è, decide però in tali ambasce di recarsi all'antro del *saggio* Elpino:

> Io voglio irmene all'antro
> del saggio Elpino: ivi, s'è vivo, forse
> sarà ridotto, ove sovente suole
> raddolcir gli amarissimi martiri
> al dolce suon de la sampogna chiara,
> ch'ad udir trae da gli alti monti i sassi,
> e correr fa di puro latte i fiumi,
> e stillar mele da le dure scorze.

Questa decisione di Tirsi non sembra avere motivazioni drammaturgiche, ma sembra causata da altre intenzioni dell'autore. Nel testo dell'*Aminta* Elpino compare come personaggio parlante solo nel quinto atto, dove dialoga col coro ed espone i fatti conclusivi della favola pastorale narrata. E' però annunciato da alcune citazioni. Oltre quella richiamata sopra (finale della prima scena del terzo atto), anche nella prima scena dell'atto primo, dove *il saggio Elpino* che viene richiamato da Dafne non ricopre anche qui tanto un ruolo drammaturgico, quanto invece fa parte della prima grande sovrapposizione cortigiana alla favola arcadica: l'identificazione con Giambattista Nicolucci detto il Pigna dà avvio ad un brano che contiene allusioni metatestuali non solo alla corte ma anche alla letteratura fiorita in quella corte estense, in particolare quella ariostesca. Anche l'altra citazione di Elpino è nella stessa scena e nello stesso contesto.

L'orfico pastore Elpino non era presente come personaggio in quelli che in genere si dicono modelli dell'*Aminta* tassiano: il *Sacrificio* di Agostino Beccari (1554), l'*Aretusa* di Alberto Lollio (1563), lo *Sfortunato* di Agostino Argenti (1567), e soprattutto la *Egle* di Giovanbattista Giraldi Cinzio (1545). Tasso aveva dunque necessità di una *persona* particolare per l'allusione cortigiana (un personaggio già caratterizzato come orfico e saggio allo stesso tempo) e che ritornasse poi a ricoprire una funzione drammaturgica per concludere il dramma. In tal ruolo sceglie Elpino.

Nel 1601 si pubblica a Venezia una *Contesa d'Amore, Favola Pastorale di Agostin Zuccolo*[131]. Nel prologo, Montano e Carino lamentano la perdita rispettivamente del figlio e della figlia, subite quindici anni prima a causa di perfide matrigne. I due si stanno recando in Arcadia da Elpino,

> Elpino quel, la cui gran fama s'ode
> Risona fra Pastor; che amico a Pane

[130] Danzi 2017, p. 128.
[131] Zuccolo 1601.

Da Pan ancho riceve eccelsi doni.

Elpino questa volta è dunque un indovino, a cui si rivolgono i pastori per avere addirittura oracoli. La favola prosegue con una trama singolare, che porterà ad una classica agnizione: due giovani d'Arcadia che hanno un amore contrastato, Mirtillo e Silvia, saranno riconosciuti, come aveva predetto Elpino, come i figli perduti di Montano e Carino, ma, insieme alla buona notizia dell'agnizione, giunge anche quella del suicidio dei due giovani (a causa delle sventure d'amore) e della figlia stessa di Elpino, Flora, per ugual motivi. In realtà Amore e Venere in persona erano intervenuti per spezzare il ramo a cui Flora si era impiccata, a trattenere nella caduta Mirtillo che si era gettato in un dirupo e tirar fuori per i capelli Silvia dalle acque del fiume in cui si era sommersa. L'oracolo di Elpino così si compie ed il lieto fine ricompone l'armonia di Arcadia.

Pochi anni prima, nel 1584, Giordano Bruno aveva esposto le sue idee cosmologiche in uno dei suoi numerosi dialoghi, in realtà un'opera comprendente cinque giorni di dialoghi, dal titolo *De l'Infinito, Universo et Mondi* in cui fa sostenere al personaggio Filoteo le sue opinioni sulla infinità dell'universo. Quel che qui ci importa sono i brani in cui, come in altre parti della sua opera, Bruno anticipa affermazioni che diverranno fondamentali nella rivoluzione scientifica e nella considerazione della scienza nel secolo dei lumi: ebbene, alcune di queste affermazioni sono affidate ad un personaggio di nome Elpino, che nei primi quattro dialoghi appare come una sorta di discepolo di Filoteo e, anche con allusioni alle teorie "finitiste" (dunque contrarie al pensiero di Bruno), stimola nel dialogo il procedere della riflessione filosofica e cosmologica. Nel quinto e ultimo dialogo compare un personaggio nuovo (in aggiunta a Filoteo, Elpino, Fracastoro e Burchio) di nome Albertino, al quale, all'inizio del dialogo, è proprio Elpino a tracciare un elogio del maestro Filoteo fondato non tanto sulla sua sapienza ma sulla sua curiosità d'imparare e sul suo metodo di indagine.

> Elpino. Dite pur quel che vi piace; ché, se voi avete ingegno, come io credo averlo, gli consentirete come io gli consento; se l'avete migliore, gli consentirete piú tosto e meglio, come credo che sarà. Atteso che quelli a' quali è difficile la volgar filosofia ed ordinaria scienza, e sono ancor discepoli e mal versati in quella (ancor che non si stimino tali, per quel che sovente esser suole), non sarà facile che si convertano al nostro parere; perché in cotali può piú la fede universale, ed in essi massime la fama de gli autori che gli son stati messi per le mani, trionfa; per il che admirano la riputazion di espositori e commentatori di quelli. Ma gli altri a' quali la detta filosofia è aperta e che son gionti a quel termine, onde non son piú occupati a spendere il rimanente della lor vita ad intendere quel ch'altri dica, ma hanno proprio lume ed occhi de l'intelletto vero agente, penetrano ogni ricetto, e qual'Argi, con gli occhi de diverse cognizioni, la possono contemplar per mille porte ignuda; potranno, facendosi piú appresso, distinguere tra quel che si crede e s'ha per concesso e vero, per mirar da lontano per forza di consuetudine e senso generale, e quel che veramente è, e deve aversi per certo, come constante nella verità e sustanza de le cose. Malamente, dico, potranno approvar questa filosofia color che o non hanno buona felicità d'ingegno naturale, o pur non sono esperti, almeno mediocremente, in diverse facultadi, e non son potenti sí fattamente nell'atto reflesso de l'intelletto che sappiano far differenza da quello ch'è fondato su la fede, a ciò che è stabilito su l'evidenza di veri principii; perché tal cosa comunmente s'ha per principio che, ben considerata, si trovarà conclusione impossibile e contra natura. Lascio quelli sordidi e mercenarii ingegni che, poco e niente solleciti circa la verità, si contentano saper secondo che comunmente è stimato il sapere; amici poco di vera sapienza, bramosi di fama e riputazion di quella; vaghi d'apparire, poco curiosi d'essere. Malamente, dico, potrà eligere tra diverse opinioni e talvolta contradittorie sentenze chi non ha sodo e retto giudizio circa quelle. Difficilmente varrà giudicare chi non è potente a far comparazione tra queste e quelle, l'una e l'altra. A gran pena potrà comparar le diverse insieme chi non capisce la differenza che le distingue. Assai malagevole è comprendere in che differiscano e come siano altre queste da quelle, essendo occolta la sustanza di ciascuna e l'essere. Questo non potrà giamai essere evidente, se non è aperto per le sue cause e principii ne gli quali ha fondamento. Dopo, dunque, che arrete mirato con l'occhio de l'intelletto e considerato col regolato senso gli fondamenti, principii e cause, dove son piantate queste diverse e contrarie filosofie, veduto qual sia la natura, sustanza e proprietà di ciascuna, contrapesato con la lance intellettuale e visto qual differenza sia tra l'une e l'altre, fatta comparazion tra queste e quelle e rettamente giudicato, senza esitar punto farete elezion di consentire al vero.
>
> Albertino. Contra le opinioni vane e stolte esser sollecito è cosa da vano e stolto, dice il principe Aristotele.

> Elpino. Assai ben detto. Ma, se ben guardate, questa sentenza e conseglio verrà a pratticarsi contra le sue opinioni medesime, quando saranno apertamente stolte e vane. Chi vuol perfettamente giudicare, come ho detto, deve saper spogliarsi dalla consuetudine di credere; deve l'una e l'altra contradittoria esistimare equalmente possibile, e dismettere a fatto quella affezione di cui è imbibito da natività: tanto quella che ne presenta alla conversazion generale, quanto l'altra per cui mediante la filosofia rinascemo, morendo al volgo, tra gli studiosi stimati sapienti dalla moltitudine ed in un tempo. [132]

Difficile pensare, per motivi ben noti, che il Perfetti abbia avuto diretta esperienza di lettura delle opere di Bruno. Più agevole supporre che l'erudizione del senese possa esser venuta in contatto con la cultura francese del primo settecento e con le anticipazioni dei Lumi che potevano stimolare la curiosità per il pensiero scientifico connaturata a diversi poeti improvvisatori dell'epoca. Se Perfetti avrà forse evitato la lettura dei pensatori libertini, non avrà probabilmente sdegnato quella di pensatori postcartesiani, spinoziani o leibniziani. Sulla diffusione del pensiero di Bruno negli ambienti francesi si raccomanda l'ampio studio di Saverio Ricci[133]: dall'ampiezza di quella diffusione si possono se non dedurre, almeno ipotizzare delle possibilità che qualcosa di indiretto sia giunto nell'ambiente senese.

E' impossibile invece che siano sfuggiti al Perfetti finanche i particolari della cosiddetta *querelle Orsi-Bouhours,* una polemica letteraria sulla contestata superiorità della letteratura francese sulle altre culture europee. Il gesuita Dominique Bouhours, nel quadro della politica culturale inaugurata da Luigi XIV «nel tentativo di imprimere sul proprio regno lo stigma prestigioso di una rinnovata aetas augustea e conseguentemente di accreditare la coeva cultura francese come un nuovo *âge d'or* di pura classicità»[134], aveva sostenuto la attuale superiorità di quella cultura, rispetto alla italiana (particolarmente decaduta per il barocchismo, ma anche per quelli che il gesuita francese considerava gli eccessivi orpelli presenti fin dal Tasso) e alla spagnola. Il Muratori, stimolato da Pier Jacopo Martello, e a seguito dei documentati stretti contatti con Giovan Gioseffo Orsi (che diverrà "eponimo" della *querelle*) che lo avevano già condotto alla stesura della epistola dialogata *De Graecae linguae usu et praestantia* (1694, in cui si prendeva posizione a favore della lettura diretta del testo greco degli antichi autori), entra precocemente nella polemica, che assumerà la maggiore intensità nei primi anni del nuovo secolo. Da notare, per gli interessi specifici di questa trattazione, che i termini della *querelle Orsi-Bouhours* riguardavano principi quali la musicalità intrinseca delle lingue, la loro adattabilità ai generi letterari e la deterministica convinzione dell'influenza del clima sulla produzione letteraria: tali criteri si ritrovano spesso nelle dimostrazioni della pretesa superiorità della lingua italiana o addirittura del carattere nazionale italiano come fattori determinanti del successo della poesia estemporanea in Italia. Si veda sulla questione quanto riferito anni dopo dal Fernow, che, nel suo approfondito resoconto sulla poesia estemporanea italiana, si sofferma a riflettere a lungo sull'improvvisazione come precipuicità italiana e ne studia anche la consonanza con la struttura prosodica e metrica della poesia italiana[135].

Nella Biblioteca Estense di Modena un manoscritto inedito del giovane Ludovico Antonio Muratori, risalente agli anni novanta del seicento, contiene una *Conversazione di Mirtillo e d'Elpino*, che fu studiata vent'anni fa da Corrado Viola[136].

> Martello e Muratori, sotto le trasparenti sembianze pastorali di due "garzoncelli", rispettivamente Mirtillo ed Elpino, vi discutono "della nostra poesia [...] com'ell'in credito sii presso l'altre nazioni, e del di lei merito". L'esordio, cornice del dialogo in cui le verdi sponde del "placido" Reno fanno da sfondo a topiche schermaglie amorose tra satiri e ninfe, all'insegna del più convenzionale idillismo bucolico, va in realtà inquadrato nel processo di progressivo avvicinamento da parte del mondo accademico locale alle liturgie pastorali tipiche della proto-arcadia romana, secondo una linea evolutiva che, in seno

[132] Bruno 1985, pp. 79-80.
[133] Ricci 1990, *passim*.
[134] Viola 2000, pag. 64.
[135] Fernow 1806, pp. 399-416.
[136]Non risulta che sia stata ancora completata la pubblicazione del manoscritto muratoriano che nella Biblioteca Estense di Bologna ha la segnatura *Arch.Murat.*, filza 2, fasc.2A e B. Già nel 2000 Viola annunciava di lavorare a tale meritoria pubblicazione.

all'Accademia degli Accesi, è documentata fin dal 1692 e condurrà nell'estate 1698 alla deduzione della Colonia Renia.[137]

Elpino incarna letterariamente e in termini fortemente e decisamente arcadici lo stesso Muratori che porta avanti le ragioni della difesa delle lettere italiane. Si tratta ovviamente di una difesa tutta fondata sulla dimostrazione dell'equilibrio che la lingua italiana può garantire sia per caratteri intrinseci sia per la tradizione letteraria. Una difesa dunque che riafferma il valore della cultura italiana senza concessioni al barocco, ma secondo i principi della neonata Arcadia, per portare avanti i quali il giovane Muratori sceglie di prendere le sembianze letterarie del pastore Elpino.

La polemica antifrancese trovò uno strumento agli inizi del nuovo secolo nel Giornale de'Letterati d'Italia, che aveva tra i suoi fondatori Apostolo Zeno. Lo Zeno, librettista tra i più attivi nel primo settecento e poi fautore della riforma metastasiana del melodramma, scrive nel 1701 il libretto *Griselda*, che sarà con modifiche successive musicato dai più importanti musicisti dell'epoca. La storia è ripresa dalla celebre ultima novella del *Decameron*, ma viene adattata ai bisogni del melodramma settecentesco già in via di riforma come genere teatrale funzionale alla rappresentazione e resa consona all'etica contemporanea. Jean-Luc Nardone ha di recente studiato tali adattamenti[138] :

> Si tratta delle caratteristiche fondamentali della prima riforma dell'Opera seria. Da queste modifiche strutturali e formali derivano numerosi cambiamenti visibili, assolutamente sconosciuti al testo di Boccaccio o di Petrarca, messi in rilievo dallo stesso Zeno nella sua Premessa: la scena si svolge nei pressi di Palermo, Gualtieri, marchese di Saluzzo, diventa Gualtiero, re di Sicilia; l'invenzione del personaggio di Elpino, il servitore, è controbilanciata da quella del tenebroso cattivo Ottone; l'intrigo duplica la coppia dei giovani innamorati.

Il nome del servo Elpino è presente nella prima versione del libretto di Zeno, quella del 1701 che sarà musicata da Carlo Francesco Pollarolo e rappresentata nel «popolarissimo teatro San Cassiano di Venezia»[139]. Nelle versioni successive il servitore cambierà nome in Ismeno. La funzione di Elpino è eminentemente drammaturgica ed è presente nelle scene per favorire il dialogo dei personaggi in modo che il loro scontro non vada oltre limiti accettabili e assume anche il ruolo di rappresentare talvolta il commento del buon senso comune rispetto ai complicati risvolti del piano concepito da Gualtiero per mettere alla prova il valore di Griselda. Siamo però agli inizi di un'epoca di riforme teatrali e se valutiamo il passaggio alla ripresa del soggetto di *Griselda* nel Goldoni, in cui il personaggio del servo è del tutto scomparso, allora notiamo la correttezza delle osservazioni che al riguardo fa Alberto Beniscelli[140]: «Il vuoto lasciato dall'assenza di Elpino, persona deputata a evocare la tradizione pastorale del secolo appena passato, è incisivamente occupato dalla figura di Corrado». Quel che ci interessa è questo legame della *dramatis persona* Elpino con il mondo pastorale e con l'Arcadia, sia come riferimento al luogo mitico di ambientazione di ogni genere pastorale, sia, ovviamente, come tributo all'Accademia[141].

Ancora coevo delle pastorelle del Perfetti è il prosimetro (sette ecloghe, intercalate da prose con altri verso sparsi) *L'Elpino, Arcadia, dedicata a S.A.S. il Sig. Principe Francesco ereditario di Modena* del Marchese Giuseppe Gorini Corio, stampato a Milano nel 1720[142]. Elpino si allontana dall'Arcadia per seguire un suo amore. La sua assenza coincide con la decadenza d'Arcadia (siccità, guerre, inettitudine del pastore al quale Elpino aveva lasciato il gregge). Al suo ritorno, «la dolce nuova della venuta d'Elpino»[143],

---

[137] Viola 2000, pag. 72.
[138] Nardone 2015.
[139] *ibidem*
[140] Beniscelli 2015, p. 273.
[141] Curiosamente, Elpino compare come personaggio in un intermezzo scritto da Girolamo Gigli per il dramma *Griselda*. Il testo di questo contrasto tra *Pernella Vecchia* ed *Elpino* è conservato nei ff. 88^{r} – 96^{v} del ms. 56 del Fondo Pecci della Biblioteca Moreniana di Palazzo Medici Riccardi a Firenze. Si tratta dello scambio di inganni tra una donna vecchia che vuol togliersi gli anni e un uomo che vuol confonderla. Se Pernella è antifrastica rispetto a Griselda, Elpino è qui il comico rovesciamento di Gualtiero.
[142] Gorini Corio 1720.
[143] *ivi*, p. 28.

(prima sotto mentite spoglie) «il sospirato Elpino»[144] è festeggiato da tutti i pastori e le ninfe. Il Gorini Corio con questo dramma pastorale avvia una cospicua carriera di scrittore di testi teatrali. Figureranno tra i suoi interlocutori, cui sottoporre i testi prima della loro stampa, il Martello, il Muratori e l'Orsi[145].

Non mancano ai primi del settecento riprese puramente di genere arcadico del personaggio di Elpino, come il sonetto *Elpino, esce il leon fuor delle orrende*, uno dei cinquantacinque sonetti amorosi di Giovan Battista Felice Zappi. Al pastore Elpino, che cerca la libertà dalla schiavitù di un amore, il poeta dice che quella libertà potrebbe a lui portare dei danni, come quelli di un cavallo che, tornato allo stato brado, viene fatto a pezzi da un leone.

Il personaggio Elpino continuerà la sua vita letteraria nel corso del settecento.

In un poemetto stampato a Lecce nel 1786, attribuito ad un Giovanbattista Carro e dal titolo *La coltura degli orti. Poemetto di Elpino pastore ad Amarilli pastorella*, inedito e di cui si conserva una stampa inserita con altre all'interno di un manoscritto[146] nella Biblioteca Pubblica Arcivescovile A. De Leo di Brindisi, troviamo una descrizione delle varie tipologie di terreno dell'agro leccese e delle colture ad esso più adatte, consigli su tempi e modalità di semina, irrigazione e raccolta, un invito alla coltura del baco da seta, dell'ulivo, della vite, degli alberi da frutto, dei prati da pascolo e degli ortaggi. Vi sono poi consigli rivolti al proprietario del fondo su come debba gestire il rapporto di lavoro con i coloni e la manodopera femminile per incrementare la rendita della terra[147]. Ancora un personaggio di nome Elpino in fama di sapienza e introdotto in funzione didascalica.

In una raccolta di versi osceni èdita nel 1792[148], è presente la parodia di una anacreontica, ironicamente dedicata al Granduca Giangastone de'Medici, dove compare addirittura un personaggio itifallico di nome Elpino, che attende ninfe attirate dai dintorni dal suo sensazionale attributo. Il componimento potrebbe risalire ai primi decenni del settecento, anche per la possibile attribuzione a Tommaso Crudeli, morto nel 1745. Citiamo questa parodia di Epino per l'indubbio effetto antifrastico rispetto alla tipica sua saggezza.

Pare dunque lecito supporre che in ambienti letterari qualificati del settecento il nome del pastore Elpino abbia assunto un certo fascino e si sia legato al ruolo di personaggio d'Arcadia detentore di particolari qualità intellettuali.

Elpino, tra i pastori arcadi e fin dal Tasso per arrivare al Muratori, sembra adatto anche ad impersonare il punto di vista dell'autore o di persona ritenuta comunque in grado di parlare a suo nome in modo saggio ed utile. Connaturata a lui è anche la facoltà di comparire per risolvere la situazione. Del resto, già la pastorella provenzale delle origini aveva fatto divenire personaggio il poeta stesso: c'era quindi probabilmente in questo sottogenere pastorale la rimanenza di un tratto distintivo originale. L'uditorio del Perfetti non può certo risalire ad una consapevole reminescenza della pastorella in *langue d'oc*, ma può forse subire incosciamente il fascino tradizionale di un poeta che si cala nei suoi versi assumendo una sorta di dominio sull'altro personaggio. Un maestro sotto mentite spoglie poetiche.

Il ruolo di Elpino come personaggio, per quel che in ogni tipo di *performance* può evocare nel pubblico di inizio settecento, è dunque legato in primo luogo al genere pastorale, poi all'Arcadia letteraria e infine alle doti spesso ricorrenti, nel contesto arcadico stesso, di saggezza, equilibrio e sapienza.

Se la prima valenza è di tipo narrativo e drammaturgico, la seconda e la terza sono di tipo metatestuale e chiedono al pubblico uno sforzo ed un investimento di attenzione per cogliere il meccanismo allusivo: la comprensione del personaggio non è legata solo al suo ruolo diegetico, ma alla connotazione che ha a priori e che si richiede implicitamente agli uditori di conoscere. Da una parte il poeta pone per la sua poesia il rischio che l'uditore distratto non compia tale sforzo, dall'altra però può fidarsi di quella tensione e di quella concentrazione che ogni testimone diretto riferisce per quanto riguarda gli uditori noti delle esibizioni dei poeti estemporanei. Nel caso delle pastorelle del Perfetti, proprio lo spostamento in Arcadia nell'ultima parte

---

[144] *ivi*, p. 24.

[145] Locatelli 2007, p. 124.

[146] Brindisi, Biblioteca pubblica arcivescovile A. De Leo, Manoscritti, ms_L/3.

[147] Non è stato possibile consultare il manoscritto, in restauro. Il contenuto qui riportato è citato da «Archivio Storico degli Economisti», sito web ufficiale, alla sezione *Guida archivistica alle carte e alle corrispondenze degli economisti italiani*, s.v. «Carro Giovambattista». Il sito contiene una schedatura con sintesi dei contenuti dei vari documenti riguardanti economisti del presente e del passato.

[148] *Dubbi amorosi, altri dubbi e sonetti lussuriosi di Pietro Aretino dedicati al clero*, Stamperia Vaticana, Roma 1792, pp. 66-68.

dell'esibizione, con l'intrinseca piacevolezza dell'ambiente e la strizzata d'occhio a valori poetici riconosciuti, garantiti e comuni (come sono quelli appunto d'Arcadia) ricompensa gli spettatori stessi e li stimola a questa piacevole attenzione, richiesta con garbo e leggerezza attraverso il tema pastorale.

La comparsa di Elpino nelle pastorelle del Perfetti è tributo all'Arcadia come riconoscimento delle valenze culturali dell'Accademia e, per così dire, volontà di schieramento e ricerca di sicurezza riposta in un canone estetico. Perfetti certo si cela nel personaggio del pastore, ma il quadro campestre attenua quel che di antipatico può esserci nel farsi apertamente maestro. La pastorella che dichiara all'inizio la sua ingenuità ed ignoranza non chiede agli uditori di identificarsi con lei, dato che la sua posizione letteraria garantisce uno straniamento che inibisce appunto tale identificazione. La pastorella del Perfetti, per così dire, si prende tutto il peso dell'ignoranza che va corretta, in un gioco arcadico lieve, la cui leggerezza va misurata proprio in rapporto con l'impegno e la gravità dei canti che precedono e che sicuramente hanno stancato anche gli uditori mentre hanno defatigato chi li ha cantati all'improvviso. Ma proprio in quel momento, con la speranza di non esser maestro tropo pesante e pedante, Perfetti mette a segno quella che forse considerava la parte più importante del suo canto all'improvviso, e certamente il suo fine.

Del resto, una contraddizione affascinante era insita in generale nella considerazione del mondo dei pastori all'epoca del Perfetti. Già lo sottolineava incidentalmente Michel Zink studiando il genere della pastorella[149]:

> Curieusement, c'est le Moyen Age pessimiste et anti-évolutioniste, le Moyen Age auquel l'idée même del progrès de l'humanité est complètement étrangère, qui a vu dans le retour a l'état sauvage une régression, et la Renaissance au contraire qui, avec le siècle des lumières, l'a présenté comme un paradis menacé par la civilisation qui en détruit l'harmonie. Bergers et sauvage passent ainsi des fantasmes du désir à ceux de l'utopie.

LA FUNZIONE DELLA PASTORELLA NELLA STRUTTURA DEI CANTI ESTEMPORANEI DI BERNARDINO PERFETTI E QUALCHE CONCLUSIONE SU QUEI CANTI IMPROVVISATI E LA LORO AURA

Françoise Waquet[150], tirando le conclusioni della sua indagine sull'improvvisazione del Perfetti, ammoniva a non confondere l'arte del Perfetti con «le jeu d'un comédien». Probabilmente è proprio il ricorso alla pastorella e ad Elpino e a questa originale forma di rifugio in Arcadia che realizza l'intento della piacevolezza al termine della rappresentazione e allo stesso tempo il raggiungimento del fine didascalico. Senza la pesantezza della poesia parenetica e aretologica, senza l'aridità della celebrazione dei successi scientifici, il Perfetti in questa sua Arcadia crea una forma di pastorale didascalica intorno ai dialoghi della pastorella con Elpino. Ingenuità e saggezza dialogano senza che nessuno dei presenti alla *performance* debba sentirsi ignorante dinanzi alla scienza né arrogante dinanzi all'ignoranza, perché la scena avviene in Arcadia, dove la poesia ricerca fin dai tempi di Teocrito la possibilità di cantare le passioni senza esserne travolti e dove da una trentina d'anni una regina del Nord ha convinto i romani e gli italiani a cercare un nuovo equilibrio formale nell'espressione dei sentimenti.

Si realizza così quella che la Waquet non esita a definire una perfetta soluzione poetica:

> Alla luce delle teorie poetiche dominanti in Arcadia, le improvvisazioni del Perfetti prendono il loro vero senso. Sono sicuramente un "ingegnoso gioco erudito", traducendo alla loro maniera questa unione fondamentale del "diletto" e dell'"utile"e illustrando così la bellezza perfetta, scopo ultimo della poesia, secondo Crescimbeni. Questo sapere che la poesia trasmette non si limita affatto alle conoscenze d'ordine scientifico, la fabbricazione degli specchi di Venezia, la teoria degli animali-macchina, la circolazione del sangue o ancora la concezione della grazia nella teologia cattolica. L'utile, per come Perfetti se lo propose, aveva un fine ben più elevato, che era l'apprendimento del bene, l'insegnamento delle cose del

[149] Zink 1972.
[150] Waquet 1992, p. 215.

> cielo,il cammino verso Dio. Così, nella pastorale, il pezzo di bravura che conclude la rappresentazione, la comunicazione del "vero" è seguita dallo svelamento del "mistero".[151]

La studiosa francese conferisce dunque alle scelte del Perfetti una forte intenzionalità e progettualità nella organizzazione della sua *performance*. Possiamo aggiungere che il nostro improvvisatore pare abbia addirittura scelto maggiori vincoli strutturali per le sue rappresentazioni rispetto ad altri poeti estemporanei. Lo stesso aspetto del "fanatico" non è nel Perfetti da rivelarsi nelle fasi iniziali dell'ispirazione, quanto nel raggiungimento di «le but principal du poème» che si realizza appunto «dans la troisième partie: celle ci était réservée à des réflexions d'ordre moral et religieux – le "mistero"»[152].

In questa analisi e nelle sue conclusioni la Waquet ribalta, come abbiamo visto, il punto di vista critico postromantico, neoidealistico e comunque datato ai primi del novecento di Adele Vitagliano. Esaminando e valutando la poesia della improvvisatrice Giannina Milli, la Vitagliano ammira in questa poetessa la relativa capacità di liberarsi dal «solito ciarpame biblico-storico, vecchio bagaglio della poesia estemporanea»[153]. Continua poi mettendo in luce quelli che secondo lei sono altri limiti della Milli, facilmente estensibili agli altri poeti che inseriscono intenti didascalici nelle loro creazioni: «questo carattere scolastico è messo anche in maggiore evidenza dall'intento troppo palesemente educativo, e quindi spesso antiartistico. Il difetto di afflato lirico si rivela talora addirittura desolante fin dalla concezione, dal modo prosaico di prendere il soggetto. E' vero che di ciò la colpa principale deve ricadere sul pubblico, che proponeva temi antipoetici»[154]. Questo giudizio sul carattere antipoetico dei temi proposti dal pubblico è una probabile allusione ai temi scientifici. Conosciamo da un testimone di ottimo livello, Charles De Brosses, il momento della proposizione di un tema scientifico al Perfetti[155]. Questa narrazione è già stata riportata nelle pagine precedenti di questa trattazione. E' bene qui richiamare come, dato quell'argomento, il poeta cominciasse a *declamèr doucement*, poi come si assistesse ad un progressivo amimarsi della *verve du poëte*, poi di un sempre maggiore *s'echauffer* del canto e infine il raggiungimento pieno dell'*enthousiasme*. Difficile condividere la condanna di antipoeticità della Vitagliano.

La Waquet nota che «plus che le poèmes à sujiet religieux, la pastorale qui concluait la représentation, constitua le lieu privilégié de cette institution au bien et à la vertu»[156]. Come si diceva a conclusione della indagine sul personaggio di Elpino, Perfetti ha evidentemente scelto con consapevolezza di spostare l'insegnamento morale in questa particolare fase della sua *performance*. Nella parte di canti del Perfetti che il Cianfogni è riuscito a tramandarci (e con tutti i limiti che questa selezione ci fa intuire, essendo determinata probabilmente da criteri di casualità, come la possibilità fornita dall'ambiente di piazzare tachigrafi in luoghi dissimulati dell'uditorio) il crescendo di ispirazione entusiastica, sottolineata anche dal cembalo che accompagnava il canto, così come riferisce il De Brosses, pare persistere fino alla seconda parte della *performance*, quella dell'epilogo. L'ultima parte, quella della pastorella, parrebbe invece corrispondere ad una volontà di far calare la tensione, proprio in procinto di giungere alla sezione più didascalica dell'intera rappresentazione.

Esiste dunque una messa a punto dei meccanismi dell'improvvisazione, almeno nei canti che ci sono arrivati in trascrizione, cosciente e meditata e soprattutto del tutto personale. Come un artigiano che nella sua bottega ha elaborato un meccanismo con il quale affrontare ogni argomento proposto all'improvviso in modo da giungere comunque alla mèta (*le but* della Waquet).

Si tratta di una elaborazione colta, come colta è tutta la poesia del Perfetti e per l'analisi della pastorella ancor più difficilmente possono adoperarsi i criteri di studio della poesia estemporanea elaborati più che altro in ambito antropologico e per lo studio delle tradizioni popolari.

Nei termini che Jon Elster[157] ha reso disponibili anche per analisi che vanno al di fuori delle scienze sociologiche e giuridiche, per le quali erano nate, Perfetti, come improvvisatore e come tutti i poeti

---

[151] *ivi*, p. 208, trad. Antonio Vannini.
[152] *ivi*, p. 204.
[153] Vitagliano 1905, p. 228.
[154] *ivi*, p. 229.
[155] De Brosses 1740, pp. 302-3.
[156] Waquet 1992, p. 204.
[157] Il riferimento è soprattutto a Elster 2000.

improvvisatori, sceglie o subisce dei *vincoli*. Il primo tipo tra quelli esaminati da Elster «comprende i vincoli che vanno a beneficio dell'agente che da essi è limitato ma che non sono scelti dall'agente in considerazione di questi vantaggi»[158]. Ad una analisi superficiale, visto che Perfetti agisce in una società letteraria strutturata in accademia e attua le *performance* in ambienti sociali che impongono vincoli estetici, morali, linguistici e religiosi, le autolimitazioni cui il poeta si sottopone sembrerebbero di questo tipo. Proprio il personaggio di Elpino, la sua ricorrenza, la sua capacità di incarnare nello spazio della rappresentazione il poeta stesso, fanno invece pensare alla seconda tipologia di vincoli, ancora nei termini di Elster: «il secondo tipo comprende i vincoli che l'agente si autoimpone in considerazione dei vantaggi che si aspetta di trarne»[159]. In campo estetico, «da un lato, i vincoli preesistenti o già stabiliti favoriscono e stimolano il processo creativo. Dall'altro, è un aspetto di questo stesso processo la creazione di vincoli nuovi»[160]. Tale tipo di analisi, che Elster applica ad alcuni esempi narrativi, ma, per restare nel campo dell'improvvisazione, soprattutto al jazz, può chiarire le scelte del poeta estemporaneo, integrando le motivazioni classiche desunte dalla ricerca sui meccanismi poetici della poesia orale antica, principalmente sul lavoro di aedi e rapsodi e sul testo omerico. In Perfetti esistono marchingegni che fan parte del mestiere, come quelli elencati nel decalogo[161] dal celebre improvvisatore Francesco Gianni. E' però ravvisabile nei reperti disponibili della sua improvvisazione anche una dialettica tra i legami imposti dal *gruppo letterario* cui Perfetti appartiene, dalla società in cui Perfetti è integrato, e i legami *essenziali*[162] che il poeta sceglie o addirittura crea.

Queste dunque possono essere considerate le caratteristiche dell'*aura* della poesia estemporanea del Perfetti e anche la tipologia del suo *lirismo*, inteso come partecipazione entusiastica soggettiva al genere di poesia orale che circola nei salotti, nei teatri e nelle accademie del tempo.

L'improvvisazione del Perfetti avviene in ambito arcadico. E' una delle epoche di ricerca di equilibrio, di regole estetiche, di timore per la confusione istintiva dell'ispirazione poetica[163]. Ma allo stesso tempo si sente ancora il fascino di quello scaldarsi e di quello infiammarsi che abbiamo letto nella lettera di De Brosses.

Nel 1967 Antonio Franceschetti[164] faceva il punto sull'indagine e sulle valutazioni critiche sull'Arcadia. Franceschetti terminava le sue considerazioni con un interessante auspicio per gli studi futuri: all'analisi condotta fino ad allora[165] sulle fasi cronologiche, si sarebbe dovuto affiancare lo studio della componente ambientale. Molte sono state le "colonie" d'Arcadia che hanno sviluppato in termini anche autonomi gli ideali di fondo dell'accademia romana. Nella nostra trattazione e nell'apparato delle note abbiamo voluto anche dare un contributo alla conoscenza dell'ambiente culturale senese del settecento, ancorché limitato alla definizione di una interpretazione dell'Arcadia basato sull'analisi dei pochi testi di Bernardino Perfetti. In quella scelta di terminare con le pastorelle le sue esibizioni, ci pare di vedere da una parte la volontà di

---

158 Elster 2000, p. 15.

159 *ibidem*

160 *ivi*, p. 295.

161 Riportiamo il decalogo elaborato dal Gianni, come lo riferisce Fernow 1806, pp. 395-7:

1) Si improvvisi spesso e quotidianamente: si evitano così ripetizioni e monotonia.
2) Si evitino le pause lunghe nel passare da una parte dell'argomento assegnato ad un'altra: l'esitazione sorge dalla riflessione e il riflettere fa scomparire l'ispirazione.
3) Si accetti ogni argomento onorevole da ogni membro dell'uditorio: si schiva così ogni sospetto di un inganno preparato prima.
4) Se il contenuto del tema assegnato è sconosciuto al poeta, se lo faccia render noto: il dominio del sapere è immenso e non si può pretendere dall'improvvisatore che egli sappia tutto, ma che sappia trattare poeticamente ogni argomento.
5) L'uditorio definisca il metro: si evita così la possibilità e il sospetto della preparazione e si assicura la destrezza o la non destrezza dell'artista nell'arte metrica.
6) Si eviti ogni inutile invocazione, ogni episodio estraneo all'esistenza, ogni luogo comune: son cose che testimoniano la povertà poetica dell'artista.
7) Si lasci trascrivere i versi durante l'improvvisazione: l'occhio è un giudice imparziale del valore poetico, quanto l'orecchio.

162 Per questa definizione, cfr. Elster 2000, p. 16.

163 Per questo aspetto dell'esperienza culturale dell'Arcadia, cfr. soprattutto Fubini 1949.

164 Franceschetti 1967.

165 Si raccomanda l'attenzione alla rassegna bibliografica ragionata dell'appena cit. contributo del Franceschetti per gli studi usciti fino a quella data.

precisarsi come membro di quell'Accademia (il suo nome arcadico era Alauro Euroteo) già con l'uso del contenuto pastorale; dall'altra l'intento chiaro di presentare un'originale lettura degli ideali generali d'Arcadia con la messa a punto della struttura originale della pastorella.

La formazione gesuita del Perfetti e la continua vicinanza ai loro metodi di insegnemento dovuta al suo magistero nello studio senese, sono componenti essenziali nella scelta degli argomenti con i quali, nelle improvvisazioni, il nostro cantore costruiva le risposte poetiche ai temi proposti. La dimestichezza con gli argomenti scientifici e la propensione ad adoperarli anche nel punto saliente della *performance* (costituito proprio dalla pastorella) non come esibizione di modernità, ma per stimolare la lettura dei fenomeni naturali secondo diversificati *intellectus*, fino a quelli morale e teologico, testimoniano la convinta adesione alla *paideia* gesuitica. Si pensi per esempio alla creazione, ad uso degli allievi e per la diffusione e la memorizzazione degli argomenti di scienza, delle trattazioni scientifiche in esamentri latini, secondo il modello virgiliano e lucreziano, volute proprio in quei decenni dai gesuiti. Una prova in più di come esistesse, anche e specialmente nelle colonie arcadiche che si andavano formando in Italia, una vicinanza notevole tra l'organizzazione crescimbeniana dell'Arcadia e l'universo gesuita.[166]

Il nostro improvvisatore inizia la sua *performance* affidandosi all'entusiasmo e al crescendo dell'ispirazione, ma agisce sempre all'interno di una struttura costituita non solo dalla metrica, dall'accompagnamento musicale e altre convenzioni date o assunte come riguardo all'accademia, ma anche da meccanismi che fanno parte della sua personalità di artista. Il poeta come creatore artigianale dei suoi versi e del suo prodotto unico ed irripetibile, con l'alone di unicità realizzato nell'*hic et nunc* che vanno a costruire l'*aura* (nella accezione di Benjamin), procede per revisioni, cancellazioni, sostituzioni, aggiunte, scelta di varianti, ma solo nella poesia meditata e soprattutto prodotta per scritto. Il rapsodo o l'improvvisatore popolare adoperano metri e ritmi in cui sono esercitatissimi e tengono a disposizione un formulario per l'emergenza e con ogni probabilità hanno coltivato la loro arte con un forte apprendistato[167]. L'improvvisatore colto, in ambienti "accademici" come quelli del Perfetti (almeno per i canti che ci rimangono, sempre improvvisati in salotti con un pubblico scelto) ha per le sue creazioni un diverso alone di irrepetibile originalità. Per di più, la nozione di *aura* viene nel nostro caso resa più complessa dalla espressa volontà del poeta di non esser trascritto. Ubaldo Primavera ci riferisce una sua incisiva battuta: «non voglio Evangelisti avanti gli occhi»[168]. I suoi miracoli insomma non devono essere riferiti e possono esser colti solo dai presenti. Il biografo arcade tempera questo divieto, riferendo una espressione un po' diversa sui rapporti tra oralità e scrittura: «*Che io scriva,* soleva egli rispondere a chi lo ricercava di qualche composizione, *è impossibile: Se vi dà l'animo di seguitarmi scrivendo, io canterò*»[169]. Mazzolari però precisa che questa battuta si riferiva al rifiuto di produrre su richiesta componimenti scritti: in ogni caso, una pratica che esclude l'affidamento dell'efficacia del verso al *labor limae*, ma lo lascia tutto all'estro[170]. La nozione di *aura* è dunque portata alle estreme conseguenze, almeno per quanto riguarda la sua irriproducibilità, ma resta da chiarire come il poeta possa raggiungere, al di là di procurare del diletto momentaneo negli ascoltatori, un livello estetico che caratterizzi davvero quella *performance* come opera d'arte. Dubbiosi, critici e detrattori del Perfetti sono esistiti ed hanno attaccato il conferimento della corona in Campidoglio. Le rappresentazioni del Perfetti sono programmate e non avvengono solo quando il poeta è in una particolare condizione: il pubblico affluisce in una sala oppure il poeta viene invitato davanti a persone ragguardevoli in momenti che non sceglie lui. Non è applicabile dunque quel che dice l'Abate Bettinelli sull'entusiasmo nell'arte: «Non è

---

[166] Sulla produzione di tali trattazioni in esametri, si veda la sintetica trattazione in Stefanini 2014, contenente anche una piccola antologia al riguardo. «Il primato culturale, come rocca assediata per il quale i gesuiti si batterono nei decenni centrali del XVIII secolo, venne perseguito su due versanti: quello tradizionale della grande poesia classica e quello scientifico della nuova isica che andava prendendo forma; e ne forgiarono una sintesi di alto livello ispirandosi alla grande poesia didascalica latina» (Stefanini 2014, p. 95).

[167] L'unico testimone antico di questa stagione della poesia estemporanea ad accusare i cantori settecenteschi (e in particolare quelli toscani) di uso eccessivo e quasi esclusivo di formulari, rimari e centoni desunti da poeti del passato è il Quadrio (1739, pp.157-8). Ma è anche l'unicio a riferire di come questi poeti aiutino il loro crescendo verso l'entusiasmo anche con il vino.

[168] Primavera 1803, p. LIV.

[169] Mazzolari 1751, p. 253.

[170] *Egli stesso confessava di non aver quella pazienza, che per altro è necessaria a voler ridurre le cose all'ultima lima, e dar loro que'finimenti, che per essere dilicatissimi, ricercano gran tempo, e fatica*. (ibidem).

in nostra mano il momento felice»[171]. La prestazione deve comunque esserci, deve avere un valore estetico che sarà valutato da un pubblico esigente (De Brosses, Goldoni, per citare alcuni uditori qualificatissimi) e deve comunque ogni volta "massimizzare" il risultato atteso. Anche questo aspetto avvicina l'improvvisatore all'artigiano: deve esprimere se stesso, ma anche produrre quel che la committenza si aspetta raggiungendo il massimo possibile di qualità. Questa massimizzazione del risultato estetico, che estenua il poeta fisicamente e spiritualmente, non può avvenire con l'utilizzo del tempo[172] come in ogni tipo di poesia "meditata", dato che il tempo non è a disposizione del poeta improvvisatore. Per dirla con le efficaci parole di Ubaldo Primavera[173],

> estemporaneo dicesi quel canto, in cui la riflessione dell'intelletto resta livellata nella rapidità alla espressione del labbro. Quindi passionarsi ed accendersi; calcolare e combinare; colorire ed esprimere è un punto solo.

Per Primavera, anzi, non è importante che si tratti di poesia orale. Come abbiamo visto sopra, gli stessi meccanismi varrebbero anche per chi scrivesse di getto imponendosi di non ritoccare quel che scrive: determinante è la mancanza di gestione del tempo, il non poter tornare indietro e correggere, il non aver a disposizione altro che qualche pausa offerta dall'accompagnamento musicale[174].

Il poeta improvvisatore del settecento, e Perfetti in particolare, deve produrre un risultato estetico estemporaneo e al contempo realizzare l'ideale della utilità della poesia con l'attenzione al fine morale e didascalico. Bruno Gentili sottolinea questo intento del Perfetti, comune anche ad altri improvvisatori del'epoca, tanto da farne un carattere ricorrente di questo tipo di poesia. Gentili era dell'idea che il pubblico dell'epoca leggesse meno di quanto fosse disposto ad ascoltare, tanto che la maniera di raggiungere il pubblico con contenuti moralmente edificanti o anche con l'intento di diffondere le conoscenze scientifiche pareva essere quella di proporla in simili occasioni di contatto diretto con gli uditori. Il pubblico, da parte sua, accorre o ricerca i poeta per trovare in lui questo ideale dell'Arcadia, per il quale si è fondata l'Accademia e vengono dedotte le colonie. Un ideale che non sarà smentito nel corso del secolo, anche se troverà altre forme di rappresentazione[175] coerenti con lo sviluppo delle idee in quel secolo.

Tale contesto va tenuto ben presente per cercare di delineare l'*aura* della poesia del Perfetti.

L'accenno comparativistico che Catenacci fa alla poesia di Perfetti e in particolare ai suoi epiloghi è quanto mai interessante per la definizione di questo contesto. Citiamo di nuovo il passo:

> Il Perfetti era solito far seguire ai suoi componimenti un "epilogo" o "ripetizione" che riassumeva i temi cantati, con lo scopo di fissarli nella memoria dell'uditorio e di mostrare il sottile legame che univa le diverse parti della composizione. Ennesima prova, inoltre, di come il concetto di autore e una raffinata coscienza compositiva siano tutt'altro che estranei alla migliore poesia orale.[176]

L'abilità compositiva del poeta escogita il marchingegno atto a fissare nella memoria dell'uditore quel che è stato improvvisato, per quanto il poeta stesso non autorizzi la trascrizione dei suoi improvvisi. Perfetti vuole quindi che l'oralità stessa non rimanga aleatoria, ma abbia la funzione che sempre la poesia ha ambito ad avere, quella di rimanere come un monumento *aere perennius*. Perfetti però vuole anche che a rimanere non sia la trascrizione, ma la poesia in sé, senza mediazioni, come viene colta al momento dell'ascolto e per gli effetti che estemporaneamente produce.

Ripensiamo alla successione delle fasi della *performance*, considerando ovviamente le esibizioni di cui ci rimangono le trascrizioni del Cianfogni.

Qualcuno degli uditori propone l'argomento, un argomento qualunque. Questa operazione si ripete per tre volte e i tre argomenti possono essere molto diversi tra loro. Il poeta si concentra per una decina di minuti,

---

[171] Bettinelli 1799, p. 48.
[172] Anche quel che sembra il verso più improvvisato ed efficace per brevità del novecento (*M'illumino d'immenso*) sappiamo che proviene da una quindicina di tentativi di messa a punto di un settenario con allitterazione.
[173] Primavera 1803, p. XIV.
[174] *ivi*, p. XV.
[175] Da vedere soprattutto Fubini 1949.
[176] Catenacci 1999, p. 173.

forse qualcosa in meno, mentre il suonatore intrattiene il pubblico. Poi il poeta comincia a improvvisare i suoi versi. Se verosimilmente la concentrazione iniziale è servita per richiamare alla mente le nozioni sull'argomento proposto e per scegliere una specie di canovaccio interiore per procedere alla versificazione estemporanea, si può anche pensare che il poeta, mentre declama i suoi versi aumenti sempre più la concentrazione sull'argomento e ne compia quasi un'analisi estemporanea. Sicuramente al termine di questa prima fase della improvvisazione, è cresciuta in lui la competenza sugli argomenti proposti perché ha dovuto impegnarsi al massimo per richiamare prima di tutto alla sua memoria quanto sapeva degli argomenti stessi.

A questo punto, nell'epilogo, si sente in grado non solo di ricapitolare, ma addirittura di tentare di individuare un filo che leghi insieme i temi affrontati. La loro ripresa e la loro interconnessione serve al poeta per realizzare il suo fine più alto, dopo che ha raggiunto quello del diletto nei momenti della improvvisazione: l'insegnamento morale. Naturalmente non può esserci insegnamento se gli uditori non portano con loro la memoria di quanto hanno ascoltato.

La ripetizione e la morale rischiano però di nuocere al diletto, che i versi puramente narrativi avevano assicurato ma quelli moralistici e di ripetizione di quanto già detto possono inquinare.

L'ultima parte, un po' come il dramma satiresco seguiva e chiudeva la lugubre ed impegnativa trilogia delle tragedie in Grecia, non può rischiare di dare il colpo definitivo al diletto con la sua pesantezza. Il poeta, da bravo membro di Arcadia, ha l'occasione con la pastorella di creare qualcosa di più leggero per far andar via i suoi spettatori con una sensazione piacevole e allo stesso tempo può non rinunciare a quella che sente come missione morale della sua poesia. La poesia di argomento scientifico o comunque erudito, quella che l'ottocento bollerà come antipoesia, e anche la massima astrazione dei concetti morali, quando non addirittura teologici vengono ambientati nel contesto arcadico.

L'*aura* della poesia del Perfetti si costituisce di grandi contraddizioni. In primo luogo l'epilogo contraddice al concetto stesso di estemporaneità, perché ritorna indietro e riprende gli attimi della poesia detta all'improvviso. In secondo luogo il livello più alto dal punto di vista morale è quello poeticamente più leggero (la pastorale). Infine, gli uditori vanno a sentire un cantore preso dall'entusiasmo, ispirato, quasi sofferente mentre improvvisa, ma si trovano anche davanti ad un compositore che sul momento crea una struttura ben equilibrata, di cui mantiene una precisa regìa.

Il Perfetti pare quindi avere una notevole coscienza di quello che vuole e dei rischi che troverebbe nell'attuazione dei suoi scopi se procedesse istintivamente nell'improvvisazione mosso solo dall'entusiasmo. La percezione di questi rischi dà luogo all'*hic et nunc* della poesia del Perfetti e al carattere originale ed irripetibile del rapporto col suo pubblico. Egli agisce proprio sulle contraddizioni che minacciano la sua espressione poetica e da queste contraddizioni elabora i suoi vincoli, che divengono la struttura delle sue *performance*. Per questo motivo sembra opportuno rifarsi ancora ad Elster per descrivere la sua arte.

Elster definiva «incidentali»[177] i vincoli esterni che vengono imposti alla creazione artistica. Nel caso di un improvvisatore del settecento potrebbero essere molteplici, da quelli censori a quelli estetici imposti dalla moda letteraria e dalla stessa Accademia.

Elster definiva invece «essenziali»[178] i vincoli elaborati dall'artista stesso quando decide che il numero infinito delle opzioni che avrebbe a disposizione per la sua creazione sia dannoso per la creazione stessa. Quando l'artista decide di assumere questi vincoli segue il principio che dà il nome al capitolo che Elster dedica all'arte e alla improvvisazione artistica: *il meno è un più*.

Sostiene Elster:

> Quando un artista sceglie di darsi dei vincoli, si deve assumere che egli agisca nella condizione di poter trarre vantaggio, sul piano artistico, da un insieme di opzioni più piccolo.[179]

Per Elster, «il singolo artista sceglie i vincoli cui sottostare liberamente [...] ma non li inventa. In casi ancor diversi sono imposti dall'esterno».[180] C'è dunque nella teoria di Elster una distinzione tra vincoli scelti ed imposti, anche quando ambedue le specie di vincoli vengono dall'esterno. La metrica, il genere letterario, i personaggi fissi di un genere sono tutti vincoli esterni che il poeta sceglie di adottare come propri vincoli,

[177] Elster 2000, p. 15.
[178] *ibidem*
[179] *ivi*, p. 250.
[180] *ibidem*.

per fare in modo che la propria creatività non proceda in modo incontrollabile e senza poter essere compresa da nessun uditore. Per concludere con la metafora che sta alla base del metodo di indagine di Elster, si possono ascoltare le sirene, ma si deve farsi legare per poterlo fare.

L'esistenza di questi legami (*Fesseln*) era citata anche da Fernow, che ne sottolineava la natura volontaria (*willig*) e la finalità di rendere l'arte dell'improvvisazione più difficile e strabiliante (*schwieriger und bewunderwürdiger*), ma senza contribuire alla sua bellezza e al suo perfezionamento interno (*zu ihrer inneren Vervolkomnung und Schönheit nichts beitragen*). Fernow insomma pareva quasi meravigliarsi della ricerca di queste complicazioni apportate ad un'arte già difficoltosa a praticarsi (*so schwer [...] diese Kunst an sich schon ist*).

> So schwer nun auch diese Kunst an sich schon ist, so hat doch die Vorsicht, zu verhüten dass kein Trug unterlaufe, derselbennoch mancherlei Fesseln zugestellt, welche zu ihrer inneren Verkomnung und Schönheit nichts beitragen, aber sie noch schwieriger und bewundernswürdiger machen; und das nach Beifal und Ehre ringende Talent läst sich, seines Sieges im voraus versichert, diese Fesseln willig anlegen, oder erfindet wohl selbst im Übermuthe noch neue, um seinen Triumf desto glänzender zu machen. Fesseln dieser Art sind vorgeschriebene Silbenmasse, vorgeschriebene Reime, eine bestimmte Anzahl von Stanzen, in die das Thema ausgedehnt oder zusammengedrängt werden mus; Ritornelle oder Schlusverse, die nach jeder Stanze wiederkehren, und mit derselben durch Gedanke und Reim verbunden werden müssen, u.a.m.[181]

Ma i vincoli non erano solo quelli formali citati da Fernow, ma anche quelli di contenuto, come la preconcetta accettazione, nel contesto di una *performance* disposta al diletto dell'uditorio, di argomenti scientifici, morali o scritturali proferiti casualmente e tra i quali dover poi *epilogare* individuando i nessi di una trattazione omogenea.

Tornando allora ad Elster,

> il processo della creazione artistica è guidato da un obiettivo: massimizzare il valore estetico sotto vincoli. [...] La creatività è la capacità di riuscire in questo sforzo.[182]

Con ogni probabilità l'essenza e il tratto originale della poesia di improvvisazione colta sta proprio qui, nella dialettica tra entusiasmo dell'ispirazione e imposizione di legami al fine della garanzia della possibilità concreta di comunicazione.

Questo tipo di analisi ci è particolarmente utile proprio nel caso della comunicazione di argomenti seri, scientifici o morali, come è appunto il caso degli argomenti delle pastorelle. Elster si pone il problema del confronto tra la comunicazione persuasiva e quella artistica, per rilevare la specificità di quest'ultima:

> I messaggi persuasivi, politici e non, sono in grado di suscitare forti emozioni, e tuttavia questa capacità non li trasforma in opere d'arte. A fare la differenza non è l'assenza di emozioni specificamente estetiche. Di fatto, la retorica politica di buona qualità si basa su molti degli stessi stratagemmi formali [...]. Arte e retorica si differenziano piuttosto per la natura delle emozioni non estetiche che ciascuna di esse si propone di generare. [...] La retorica ha come fine suscitare emozioni che conducano all'azione, l'arte no. Dal punto di vista dell'artista, l'arte è, almeno in certi casi, emozione richiamata alla mente in tranquillità; dal punto di vista del lettore, spettatore o ascoltatore, è emozione esperita in tranquillità.[183]

---

[181] Fernow 1806, pp. 316-317. "Per quanto quest'arte sia difficile già in sé, tuttavia pone attenzione ad impedire che non intercorrano inganni e impone in vari modi a se stessa legami che non aggiungono niente alla sua interna perfezione e alla sua bellezza, ma la rendono ancor più difficile e degna d'ammirazione: il talento che lotta per il plauso e per l'onore, sicuro in anticipo della sua vittoria, volontariamente si fa mettere questi lacci, oppure ne inventa di ancora nuovi nella presunzione di rendere il suo trionfo più sfavillante. Legami di questo tipo sono le forme metriche prima descritte, le rime sopra citate, un numero determinato di strofe nelle quali il tema deve essere sviluppato o compresso; ritornelli o chiuse che ritornino dopo ogni strofa e siano legati tra loro attraverso il pensiero e la rima, e altre cose simili" (trad. Antonio Vannini).

[182] *ivi*, p. 283.

[183] *ivi*, p. 293.

L'improvvisazione poetica è ritenuta molto vicina all'ispirazione entusiastica. Specialmente nel settecento abbiamo visto testimonianze di come si rimaneva stupiti dall'esaltazione apparente del poeta, dal suo affaticarsi, dal crescere della sua ispirazione, addirittura dalla sua sofferenza. In realtà però i migliori improvvisatori, proprio perché avevano uno scopo preciso per improvvisare e vedevano nella poesia non un puro diletto, sapevano «passare al vaglio il guazzabuglio delle idee fatte emergere dall'inconscio» per usare le parole con cui Elster[184] definisce il ruolo del pensiero cosciente nella creazione artistica. Perfetti aveva necessità di massimizzare gli effetti della sua *performance* e non rinunciava a far lavorare in tale direzione il suo pensiero.

Il senso di come Fubini[185] interpreta la cultura del secolo iniziato con l'Arcadia, proseguito con i Lumi e terminato con la Rivoluzione, era quello di ravvisare una sorta di continuità tra le riforme dell'Arcadia nelle lettere, ispirate a razionalità e ricerca di una funzione per la poesia che andasse al di là del puro diletto e della meraviglia, e quelle che saranno le aspirazioni degli illuministi a riforme più globali e improntate al progresso generale dell'umanità. Il Fubini nei suoi saggi ricostruiva una linea dagli arcadi al Parini, sorretta da una razionalità con radici nella filosofia cartesiana, e che andava dalle riforme settoriali in campo letterario degli Arcadi all'impegno del Parini e in altri termini del Verri, passando attraverso l'interpretazione razionale della storia inaugurata dal Muratori: scaturivano da quella analisi più continuità che fratture.

Fubini vedeva questa continuità nella «lezione continua di antibarocchismo e nell' esempio, nel significato buono della parola, di quella "volgarizzazione" del sapere che tanto starà a cuore agli illuministi».[186] Giambattista Vico, negli anni venti del Settecento (è ancora Fubini a ricordarlo), se la prendeva con questa facilitazione della comunicazione culturale, con lo stimare buoni libri «i solo spiegati e facili, di cui si possa per passatempo ragionare con le donne». Per Vico la facilità degli studi fiaccava gli animi, mentre le difficoltà dello studio li avrebbe rinvigoriti. Ma il Fubini così commentava tale posizione[187]:

> Giudizio di cui è da notare a un tempo la perspicacia e l'unilateralità, poiché al Vico sfuggiva, ed era facile che così avvenisse, quel che era di positivo in quel favore per i libri "facili", accessibili a tutti, vale a dire l'esigenza intrinseca al razionalismo di affermarsi in una vasta cerchia, chiamando il maggior numero di individui a farsi partecipe del sapere acquisito e più ancora a far buon uso della ragione che è in tutti e di tutti.

Chiarire lo scopo che l'improvvisatore si prefiggeva coscientemente e consapevolmente è apparso da sempre uno sforzo interpretativo importante per tutti coloro che hanno esaminato questa poesia come si manifestava all'epoca del Perfetti.

Bruno Gentili, che partiva dal giudizio del Cianfogni e citava la sua definizione dei canti del Perfetti di poesia se non soprannaturale, almeno «preternaturale»[188], e adoperava l'espressione molto forte «teologia del fare poetico»[189], ravvisava poi anche una funzione immanente ben precisa nell'impegno del poeta:

> Si dovrà semmai rilevare che proprio questo movimento di poeti improvvisatori intuì in qualche modo il problema fondamentale, eluso dalla coeva letteratura accademica, di fare della poesia uno strumento di mediazione culturale, attraverso il rapporto vivo e diretto con i più diversi ceti sociali.[190]

Come abbiamo visto, all'inizio degli anni ottanta del novecento, Gentili sosteneva con entusiasmo questa funzione della poesia d'improvvisazione colta nel settecento, anche parlando nella città di Bernardino Perfetti. Gentili sottolineava come questa funzione della poesia fosse da situarsi in un'epoca in cui i classici erano poco letti e si preferiva ascoltare che leggere e in ogni caso si privilegiavano i contenuti della piacevolezza a quelli della serietà. Un'epoca in cui, in alcuni ceti sociali, crescevano anche come lettrici ma

---

[184] *ivi*, p. 301.
[185] Fubini 1949.
[186] *ivi*, p. 559.
[187] *ibidem*
[188] Gentili 1980, p. 373.
[189] *ivi*, p. 374.
[190] *ivi*, p. 391.

soprattutto come ascoltatrici le donne (che dunque dovevano esser prese più sul serio di quanto ispirasse l'espressione sopra riportata del Vico).

Ogni formula poetica che dunque mettesse insieme sapientemente ed efficacemente facilità e serietà, piacevolezza ed impegno, razionalità e altezza degli argomenti diveniva consona alle contraddizioni e alle aspettative del secolo che poi diverrà il secolo dei lumi e del primo storico tentativo di diffondere la conoscenza.

La scienza e la teologia di Elpino, che usano le parole giuste per esser dirette alla pastorella e rimediare alla sua ignoranza sono un frutto di quella mistura di piacevole ed utile, di altezza di argomenti e leggerezza dell'espressione che corrisponde alle necessità dei tempi e massimizza l'effetto dello sforzo poetico.

I riferimenti all'entusiasmo poetico, al poeta ispirato che giunge al "fanatico" che abbiamo visto nei resoconti del De Brosses e di Goldoni (si pensi agli effetti sulla spossatezza del fisico della creazione poetica estemporanea) contrastano con le lucide esposizioni di Elpino che conosciamo, con la stessa natura di sistemazione razionale che nell'epilogo il poeta opera sugli argomenti proposti *a quolibet* e senza un criterio omogeneo da parte del pubblico. Il poeta, lo abbiamo visto, prima canta puramente improvvisando, poi riprende il controllo su quanto ha cantato e vi mette ordine, dominando il proprio estro poetico e conducendo il canto ispirato ad un esito particolare. Questo dominio però pare proprio che non sia stato cosciente, ma sia invece consistito in un riaffiorare della tecnica poetica che emana da una voce, da una postura, da una fisicità del cantore che spiazza gli uditori e li rende addiruttura perplessi come davanti ad un fenomeno strano della natura. Resta addirittura il dubbio, se gli epiloghi e le pastorelle che possediamo nella trascrizione del Cianfogni siano state realmente le parti conclusive dei canti: se da una parte lo stesso Cianfogni, nella sua stampa, avverte quando mancano delle parti, non è da dimenticare quel che afferma Mazzolari[191] sulla mancata trascrizione dei "fanatici". Dall'altra parte abbiamo però la testimonianza diretta di Perfetti, che, in quella composizione (una pastorella anomala, perché estranea alla consueta struttura performativa) che pubblichiamo anche in questo volume col titolo di "Tema Pastorale", allude chiaramente al *fanatico* come parte della pastorella, e in particolare comprendente il passaggio dalle spiegazioni di natura scientifica date da Elpino a quelle di tipo morale e teologico:

Poi nel fanatico fe' l'allusione,
Che un tale innesto si fa se uniscansi
L'Alma, e la Grazia con santa unione.

Il poeta invasato appariva in possesso di una forma di conoscenza del reale che risiedeva nella sua stessa poesia. La sua *aura* dipendeva da questa dimensione sacerdotale. Il possesso invece di abilità tecniche e di una *pratica poetica* artigianale che rende possibile dominare l'ispirazione sembra consona negli epiloghi del Perfetti a realizzare l'intento conoscitivo ed educativo della poesia. C'è una mistura originale tra ispirazione entusiastica e fanatica e uso dei mezzi razionali (pur nell'attimo della improvvisazione) per dominare quella corrente istintiva e renderla razionale e più efficace nella comunicazione. Può darsi quindi che la spossatezza finale sia dovuta non solo all'uscita da una specie di *trance* del tutto emotiva, ma anche alla fatica di una pratica poetica controllata e della concentrazione razionale necessaria per dominare ed incanalare l'ispirazione.

La funzione che Bernardino Perfetti dava al suo impegno poetico, alla fatica delle sue *performance*, alla messa a punto della struttura delle sue improvvisazioni, da rilevarsi in particolare proprio in quella specie di missione affidata ad Elpino (che in qualche modo lo impersonava), era certamente da inserire nella ricerca di soluzioni razionali nella letteratura, che aveva ispirato l'Arcadia, e in quella continuità di intenti letterari e morali che aveva aperto il secolo e lo avrebbe chiuso con esiti imprevedibili. La personalità del poeta è tutta nel lavoro che compie e nel modo di adoperare i suoi strumenti e si è tentati di ripensare ancora all'olivo di Odisseo.

[191] Mazzolari 1751, p. 253: *Aggiungasi ancora, che il più bello de'suoi Improvvisi erano que'Fanatici, che facevano inarcar le ciglia all'Udienza tutta per lo stupore; e se vogliamo dir giusto, formavano il carattere del nostro Improvvisatore Poeta: or sappia ogn'uno, che questi nè si sono, nè si potevano trascrivere, attesa l'incredibile celerità, colla quale venivano da lui proferiti: celerità sì grande, che appena potevasi tenergli dietro col pensiero, non che vi fosse mano di uno, o più copisti così veloce, che scrivendo lo potesse raggiungere.*

La *preternaturalità* cui accennava Gentili si manifesta particolarmente al momento del *fanatico,* della massima espressione dell'estro e, contraddittoriamente, è segnalata da un impegno fisico che conduce addirittura, un attimo dopo la fine della *performance*, alla spossatezza. E questo processo si realizza e si compie alla fine della prova poetica, spesso dedicata alla "pastorella". Tecnica, morale, estro poetico si amalgano a produrre il massimo stupore nel pubblico. Il componimento pastorale potrebbe essere considerato la massima adesione all'accademia e dunque la massima esposizione della tecnica poetica vigente. E' stimolante pensare a questo punto a riflessioni condotte in modo militante sul fenomeno della improvvisazione musicale nell'ottica decostruttivistica di Derrida, in particolare sulla *incorporazione* della tecnica[192]:

> Affinché vi sia improvvisazione, la tecnica non va soppressa, al contrario, essa va appresa, coltivata, assimilata sino al punto da dimenticarla. Raggiunto questo livello dell'incorporazione, la tecnica andrà allora lasciata agire nel corpo – al pari di un habitus – senza la sorveglianza soggettocentrica. [...] anche la tecnica – così come un habitus – sopravvive nel corpo. Essa è prima nel corpo che nel soggetto, e determina a nostra insaputa la postura che prenderemo. Tuttavia, va chiarito che in questi processi non si esclude mai, almeno agli occhi di Derrida, una sorta di controllo: la "mia" vigilanza, nell'esecuzione improvvisativa, è parzialmente sedata ma sempre pronta a tornare sulla scena retro-agendo sul corpo stesso. In una formula: la condizione affinché ci sia improvvisazione è questa umbratile ibridazione tra *abitudine esecutiva* e *predisposizione a interrompere* quello stesso habitus. Dove però, tale condizione va pensata non come condizione del soggetto o del sapere, ma come condizione eminentemente corporea.

Lo sforzo fanatico che sfinisce il poeta, lo stesso accostarsi ai Sacramenti prima della *performance* per un bisogno di aiuto sovrumano nello smisurato impegno della improvvisazione, non sono dunque normali bisogni in previsione di un impegno performativo, ma fanno parte della totalità di coinvolgimento personale che l'improvvisazione richiede. L'assimilazione della tecnica che diviene *habitus* avviene nei confronti dei generi praticati nella poesia colta e meditata che riesplode nei canti del Perfetti e congiunge al momento massimo di affermazione automatica dell'*estro* il genere originariamente più pacato e d'evasione che la tradizione gli avesse messo a disposizione.

La corporeità dell'improvvisazione può considerarsi da un lato una prerogativa dell'arte estemporanea, dall'altro può essere vista in Perfetti anche come superdeterminata dalla sua formazione nelle istituzioni gesuitiche e dal contesto influenzato per altri versi dalla presenza della Compagnia di Gesù. Alla metà del secolo precedente, il generalato di Vincenzo Carafa (1646-49) aveva ulteriormente sottolineato l'importanza delle missioni popolari, nel quadro dell'apostolato di stampo tridentino e borromeico. Dal seicento al settecento le missioni dei padri gesuiti si erano ancora diffuse ed erano sempre più caratterizzate da un fortissimo coinvolgimento del corpo stesso dei predicatori nella *performance*, con il fine dichiarato di un adattamento alla ricezione del pubblico. Diversamente dai corsi di predicazione degli ordini mendicanti, fondati sulla attenta preparazione delle prediche e aiutati al più dall'apparato visivo delle chiese, la corporeità[193] nell'apostolato gesuita sfruttava la vasta preparazione retorica degli inviati nelle "Indie di qui" per la prestazione estemporanea: si andava dall'efficacia drammatica dell'impostazione della predica, con ogni accorimento di tecnica retorica e anche drammaturgica, alla autoflagellazione in pubblico del predicatore, così da fissare potentemente negli uditori la parola prima oralmente proferita[194]. Una predicazione che studia attentamente la fase dell'oralità e il passaggio a quello della auralità. E' singolare come i resoconti dei gesuiti sulle missioni popolari diano tutta l'importanza all'aspetto aurale della predicazione, riferendo la particolarità specifica del luogo e del tempo in cui è avvenuta la *performance* del predicatore, al fine di comunicare ai superiori l'efficacia dell'evento sugli uditori[195]. Diversa ovviamente la situazione in cui cantava Perfetti, ma la retorica della scuola gesuitica era finalizzata alla accomodabilità

[192] Pelgreffi 2016, p. 11.
[193] Majorana 2003, pp. 216-sgg.
[194] *ivi*, pp. 224-sgg.
[195] Majorana 1999, p. 811: «Le fonti missionarie (tolti i modelli per predicare) riferiscono invece, e anche doviziosamente, non il testo verbale del discorso pronunciato, non *quello* che è stato detto, ma *come* esso è stato detto e *come* recepito, nella singolarità di un tempo e di un luogo dati, e consentono pertanto di recuperare la funzione di fulcro svolta dalla parola pronunciata nella predicazione».

della prestazione alle diverse situazioni, in linea con i caratteri fondamentali della Compagnia[196]. La comunicazione in presenza è alla base dell'apostolato riformato dei seguaci di Ignazio di Loyola. I colti predicatori gesuiti non portano con sé i libri sui quali certo hanno tanto studiato[197], evidentemente per non compromettere l'efficacia dell'improvvisazione. Un inedito di Bernardino Perfetti, che pubblichiamo in questo volume[198] in calce ai canti e ai frammenti èditi dal Cianfogni, testimonia la partecipazione del nostro poeta ad una missione svoltasi a Siena nel 1720. Quanto Perfetti abbia partecipato a simili *performance* non è dato saperlo, poiché nessun'altra testimonianza è conosciuta da chi scrive né i biografi vi fanno cenno. Certa è la sua immedesimazione nella cultura gesuitica, che può verosimilmete aver giovato un ruolo di primo piano nella sua carriera di improvvisatore, sotto diversi aspetti[199]. Il primo è quello della erudizione e della preparazione retorica ricevuta nelle istituzioni educative della Compagnia. Una formazione che avrebbe prodotto «dunque un'incarnazione del vir bonus dicendi peritus della tradizione umanistico-gesuitica. La pratica inestinguibile dell'improvvisazione diffusa si sublimava nei temi religiosi e negli stampi retorici, producendo una configurazione esemplare dell'estemporanea moralizzata»[200]. Ma da non trascurare l'adesione più o meno ufficiale e conscia ad una *paideia* che portava l'educazione al di fuori della scuola e la rendeva una pratica di forte coinvolgimento performativo, con un grado di *incorporazione* che spiega le modalità e il successo delle esibizioni di Bernardino Perfetti. Non è neppure da escludere che la personale tipologia della "pastorella" cantata dal Perfetti abbia avuto origine nella osservazione del contrasto stridente nelle campagne di primo settecento di qualche episodio fortemente performativo delle missioni gesuitiche vicino alla laicissima esibizione di qualche espressività popolare del tipo di quelle che sopra abbiamo seguito fino addirittura ad avvicinarci al *colportage*.

NOTA METRICA

Il metro dei canti sui temi dati dall'uditorio è l'ottava che talvolta vien definita incatenata, con la rima del distico finale della precedente ripresa dalla prima rima alterna dell'ottava successiva. E' il metro che Perfetti prende dalla tradizione degli improvvisatori, ma anche da quella del poema cavalleresco e della poesia arcadica[201]. Come cià cennato *supra* il Quadrio (1739, p. 159) considerava questo metro la prima legge dell'improvvisazione dei suoi tempi.

Ne consegue lo schema ABABABCC – CDCDCDEE - ...

Nell'epilogo compaiono strofe di varia lunghezza (predomina la quartina) di ottonari. Il cantore gioca in questa parte con la rima tronca. Talvolta intere quartine a rima tronca potevano forse essere funzionali all'enfasi da porre in alcuni passi e a forzare anche l'accompagnamento musicale.

Secondo il Fernow era stato il Perfetti ad introdurre l'anacreontica e a rinunciare in alcune parti all'ottava. Vale la pena di leggere questo passo[202]:

---

[196] Densa di significato la testimonianza avuta dall'amico Giancarlo Cavallini, già discepolo di Maria Rosa Posani. La Prof.ssa Posani asistette (dovevano essere gli anni ottanta del novecento) casualmente al dialogo tra un gesuita e un bracciante. Il religioso stava parlando con termini quasi pletealmente colloquiali e sintassi di livello basso, tanto che il contrasto tra la tradizione colta della Compagnia e quella esibizione di stile umile meravigliò la celebre latinista. Poco dopo però le capitò di assistere ad una omelia dello stesso religioso, condotta con linguaggio alto e col miglior tipo di ricorso alla cultura retorica nell'esporre e reperire argomenti.

[197] *ivi*, p. 189. Si veda anche Majorana 2001 e D'Amante 2013.

[198] E' la "Laude Spirituale" compresa nel ms. C.VI.20 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, che pubblichiamo per la prima volta.

[199] Waquet 1992, p. 68: «A l'école des Jésuites, il apprit aussi à régler sa voix et ses gestes; les représentations théâtrales et les joutes oratoires dans l'académie de rhétorique constituaient autant d'occasions privilégiées pour composer, suivant l'expression de Marc Fumaroli, un "corps éloquent". L'enseignement de la danse qui entrait également dans l'éducation mondaine que ces collèges dispensaient, procurait aussi cette grâce du geste si nécessaire à l'orateur».

[200] Guarino 2016, p. 175.

[201] Gentili 1984, p. 24.

[202] Fernow 1806, pp. 314-5.

> Die Improvisatoren singen gegenwärtig in allen Versarten der italienischen Dichtkunst. Ehedem bedienten sie sich gewönlich blos der *ottave rime*, bis in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vom Cavaliere P e r f e t t i von Siena, dem berühmsten Improvisatore siner Zeit, die sogenanten anakreontischen Silbenmasse eingeführt wurden; und da es weit leichter ist, in diesen zu singen, so haben sie beinah die *ottave rime* verdrängt. Doch halten es auch jetz noch die Meister der Würde ihrer Kunst gemässer in dieser lezten Versart zu singen, in der nur ein vielgeübtes und reiches Talent sich mit der Leichtigkeit bewegen kan, die das Improvisieren erfordert, und bedienen sich der anakreontischen Silbenmasse blos zur Behandlung scherzhafter, tändelnder Dichterspiele.[203]

Le pastorelle conosciute nella trascrizione e nella edizione del Cianfogni hanno uno schema metrico elaborato e fisso quando sono state improvvisate per costituire l'ultima parte dell'epilogo delle tetralogie di Perfetti.

La prima parte della pastorella (quella narrativa e descrittiva), di lunghezza variabile (ne abbiamo da sette a quattordici strofe) è composta in ottava rima. Lo schema è quello consueto dei primi tre distici a rima alterna seguiti dall'ultimo distico a rima baciata. Le ottave sono anche qui incatenate secondo lo schema di cui sopra. Abbiamo usato la dizione distico perché in questa parte della improvvisazione Perfetti tende a stabilire una pausa più o meno sensibile alla fine del secondo verso della rima alterna. Anche il pensiero svolto o la narrazione tende a svilupparsi in tre nuclei corrispondenti alle prime tre coppie di versi, mentre nell'ultima a rima baciata si nota talvolta un legame con il verso precedente (spesso una conclusione logica o una spiegazione di quanto prima detto).

Si potrebbe quindi indicare la seguente come ottava modello di questa prima parte narrativa della pastorella:

> O Grande Iddio, se il gregge tu mi hai dato,
> Sia ancor tua cura il gregge conservare.
> So, che perso non vuoi il gregge amato,
> E non lo vuoi veder così mancare.
> Un sasso presso al monte ho già notato;
> S'egli gett'acqua mi ci vo' provare:
> Mi disse la mia Nonna, ch'anche un giorno
> Escì da un sasso l'acqua intorno intorno.

La seconda e la terza parte della pastorella coincidono con la risposta di Elpino.

La seconda parte si compone di strofette di lunghezza variabile da quattro a tredici versi, tutti settenari sdruccioli. I versi non hanno rima.

La terza parte, che può essere separata dalla seconda da un distico di endecasillabi a rima baciata, è una canzonetta anacreontica formata da quartine di tre settenari piani, di cui il secondo e il terzo a rima baciata, e un quinario. Il quinario è in rima col primo settenario della strofe successiva, secondo lo schema ABBc – CDDe - ...

L'uso della canzonetta anacreontica, che nel passo sopra citato di Fernow è detta adattarsi solo a componimenti leggeri e scherzosi, è invece adoperata dal Perfetti proprio nella parte filosoficamente, eticamente e teologicamente più impegnata, forse addirittura coincidente col *fanatico*. Il nostro poeta avrebbe dunque mostrato grande originalità non solo nell'introdurre questte strofette al posto dell'ottava, ma anche per aver adoperato la loro rapidità come adattamento funzionale al ritmo dettato più da vicino dall'*estro* poetico a conclusione della *performance*.

---

[203] «Gli improvvisatori cantano correntemente in tutti i tipi di versi dell'arte poetica italiana. Un tempo si servivano di solito soltanto dell'ottava rima, finché nella prima metà dello scorso secolo fu introdotto il metro cosiddetto anacreontico dal Cavalier Perfetti di Siena, il più famoso improvvisatore del suo tempo; e poiché è molto più facile cantare in questo metro, hanno quasi rimosso l'ottava rima. Tuttavia ancora oggi i maestri ritengono più consono alla dignità della loro arte cantare in questo metro, nel quale soltanto un talento ben esercitato e ricco può muoversi con la facilità che richiede l'improvvisare, mentre si servono dell'anacreontica solo per trattare soggetti poetici scherzosi o giocosi». (trad. Antonio Vannini)

Parlare della musica che accompagnava questi versi è difficile quanto parlare di quella che accompagnava la poesia dell'età arcaica. Qualche esempio di tale accompagnamento lo allegava Fernow al suo saggio, ma troppo poco per farcene un'idea chiara. Lo stesso Fernow osservava[204]:

> Für jede Art des Silbenmasses hat der Sänger eine eigene Melodie, in der er seine Verse halb singt, halb rezitirt.[205]

Gentili ne concludeva che poteva trattarsi di

> un rapporto musica-parola che, sotto il profilo fenomenologico, fa pensare all'analogo adeguamento del disegno melodico alla catena verbale nella produzione poetica della grecità arcaica.[206]

NOTA TESTUALE

I versi che si pubblicano in questo volume, come detto in premessa, seguono il testo del primo volume della edizione del Cianfogni (1748). Per alcuni testi è stata possibile la collazione della edizione di Jesi di Ubaldo Primavera (1803), e soprattutto di alcuni manoscritti della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, di un manoscritto della Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda, di alcuni manoscritti della Biblioteca Moreniana di Palazzo Medici Riccardi di Firenze e di un volume membranaceo parte manoscritto parte a stampa della Biblioteca Corsiniana dell'Accademia dei Lincei di Roma. Il testo di Cianfogni (con pochi adeguamenti ortografici nell'accentazione, che non vengono segnalati) è quello pubblicato nella normale posizione sinistrorsa, mentre nell'apparato pubblicato a destra compaiono le varianti frutto delle citate collazioni. Del testo di Cianfogni si è mantenuta anche la punteggiatura, di cui invece non si è tenuto conto (se non in qualche passo significativo) nel dar conto in apparato delle varianti manoscritte. Questa inusitata posizione editativa dell'apparato critico dipende dalla volontà di non numerare i versi (per riguardo, come si diceva in premessa, alla loro natura estemporanea) ed è anche motivata dall'auspicio di una maggior agilità nella consultazione e dalla esigenza di semplificazione visiva del pie' pagina riservato alle note.
In apparato si è adoperata la parentesi quadra rivolta verso sinistra per riportare e circoscrivere (solo quando necessario per la comprensibilità del riferimento) la parola del testo edito corrispondente alla variante manoscritta; la parantesi quadra rivolta a sinistra per connettere eventuali parti riferite al verso precedente ma strabordanti il rigo e proseguite nella parte marginale destra del rigo successivo. Sono in corsivo e in latino con abbreviazioni le parti descrittive dell'apparato stesso.
I testimoni diversi dall'edizione fiorentina di Cianfogni 1748 sono evidenziati in apparato con le seguenti sigle:

C = Ms. Biblioteca degli Intronati Siena C.VI. 20 (non datato, scritti vari)
G = Ms. Biblioteca degli Intronati Siena G. X. 56 (non datato)
I = Ms. Biblioteca degli Intronati Siena I.XI.5 (non datato, scritti vari)
D = Ms. Sächsische Landesbibliothek di Dresda Ob. 38 (sec. XIX)
F = Ms. Bibl. Moreniana di Pal. Medici Riccardi Firenze, Fondo Moreni 121 (sec. XVIII, scritti vari; mani diverse, tra i quali forse Lorenzo Mehus)
M = Ms. Bibl. Moreniana di Pal. Medici Riccardi Firenze, Fondo Moreni 250 (sec. XVIII, interamente dedicato a improvvisi del Perfetti; almeno due diverse mani)
E = Ms. Bibl. Moreniana di Pal. Medici Riccardi Firenze, Fondo Pecci 56 (sec. XVIII)

---

[204] *ibidem.*
[205] Per ogni tipo di metro, il cantore ha una propria melodia nella quale per metà canta i suoi versi, per metà li recita. (trad. Antonio Vannini)
[206] Gentili 1980, p. 389.

R = Ms. Bibli. Corsiniana dell'Accademia dei Lincei di Roma 45.G.1 (sec. XVIII, datato 26 maggio 1725; parti accessorie manoscritte; testi realizzati con caratteri di stampa; iniziali del primo verso dei vari temi decorate a penna).

Il **Ms. Bibl. Moreniana di Pal. Medici Riccardi Firenze, Fondo Moreni 307** (sec. XVII; da alcune postille può dirsi che trattasi di ms fatto per la stampa; scritti vari di poesia sacra; ultimo autore il Perfetti, probabilmente aggiunto in seguito al ms, già completo da molto tempo, da un postillatore) non contiene improvvisi, solo un componimento riportato da Cianfogni nel II vol. tra le poesie scritte)

P = (a stampa) Ubaldo Primavera, *Versi estemporanei de' piu celebri improvvisatori d'Italia incominciando dal cav. Perfetti sino al presente anno 1803. Raccolti da Ubaldo Primavera con un saggio del medesimo sulla estemporanea poesia*, Jesi, 1803

L'edizione esinate del Primavera dipende comunque evidentemente da quella fiorentina del Cianfogni, di cui adatta talvolta la punteggiatura, l'uso delle maiuscole e qualche elisione o qualche aferesi. E' parte di un florilegio in cui Perfetti assume un ruolo da caposcuola.
Gentili (1980, pp. 383 e 387-8) dà conto di una collazione che dice fu operata nella biblioteca senese da Alina Veneri in quegli anni, ma solo per alcune ottave del primo canto.
Il testo èdito da Cianfogni appare normalizzato ortograficamente e presenta in qualche caso forme più letterarie rispetto a quelle dei mmss. Talvolta introduce nel testo termini più adatti al contesto, che potrebbero essere anche sistemazioni operate a memoria da chi aveva assistito all'improvvisazione e partecipato alla sistemazione delle trascrizioni. I mmss. sembrano riportare invece una fase immediatamente precedente della raccolta del testo, operata sulla base del confronto delle trascrizioni tachigrafiche, con un limitato restauro logico e poetico. Per la Waquet[207] (che non cita il ms. di Dresda) «ces transcriptions manuscrites qui ne sont accompagnées d'aucune indication quant à leur origine, n'offrent pas plus de garantie de fidélité à la parole du poète que les *Saggi* (l'edizione del Cianfogni, *n.d.r*)». Spesso però la concordanza delle lezioni manoscritte, anche per interi versi o per rilevanti parti di essi, sembrano indicare un archetipo[208] comune. E' improbabile che Cianfogni avesse avuto un archetipo diverso, poiché in tal caso avrebbero dovuto esserci due gruppi di trascrittori seminascosti presenti alle improvvisazioni. Verosimile invece che dall'archetipo della sistemazione immediata degli appunti tachigrafici si siano originati due rami principali, uno che ha avuto come esito l'edizione di Cianfogni e un altro da cui si copiarono vari manoscritti. Il volume mebranaceo della Corsiniana di Roma (**R**), ben curato ed elegantemente trascritto con alcune parti accessorie scritte a mano e i versi con caratteri mobili di stampa, dà la possibilità di comprendere una delle motivazioni delle trascrizioni, prima che Cianfogni le adoperasse per rendere una testimonianza letteraria dello stimato poeta. Il ms. di Roma ha infatti una dedica che fa apparire i versi rubati al cantore improvvisato come un raffinato quanto raro dono ad una persona ragguardevole da parte di chi li aveva raccolti e riordinati :

> Mio Sig. re Sig.re e Prôn Col.mo
> Le prerogative del Sig. Cava.r Perfetti, Glorioso per la nobiltà dei natali, e per la singolarità delle Virtù, che volan mai sempre con meravigliosi applausi per tutto il Mondo, hanno animato le mie deboli forze a scrivere, a dedicare a V.S. alcuni dei suoi improvvisi, strappati, per così dir, dall'Aria spettatrice di tanto Prodigio, Parti del suo celebratissimo Ingegno, che per la rarità dell'erudizione, e per la bellezza dell'invenzione, a mio credere, occupano il primo luogo. Resta, che, supplicata V.S., gradisca la divota espressione del mio affetto, nata per contribuire Atti di reverenza, non per desiderar applauso, o per meritar gratie, ma pregarla di benigno componimento per questi Versi da me mal disposti, e privi assai d'ortografia. Se ciò otterrò (com'io spero) mi gloriarò d'aver portate le mie fatiche, se non uguali alla

[207] *ibidem.*
[208] Intendiamo qui con *archetipo* una ipotizzabile trascrizione ottenuta nell'immediato dal confronto tra le versioni appuntate durante l'improvisazione dai quattro o cinque tachigrafi, forse anche con qualche sussidio della memoria stessa stimolata dagli appunti presi.

sublimità del suo stato, almeno corrispondenti all'esser della mia debolezza. Nostro Sig:conservi eternam.te V.S. per gloria del secolo, e per difensor della Patria, acciò io riceva l'onore di viver lungamente
DI V.S.
FIRENZE, 26 MAGGIO 1725
Umilissimo, Divotissimo, Obbligatissimo Servo G.M.B.C.S.F.

Un *cadeau* dunque che acquista valore in quanto aggiunge alla accuratezza della stesura l'impegno dell'aver raccolto i versi estemporanei. Forse con qualche vezzo, uno dei versi è saltato e sostituito dalla nota di scusa per non aver potuto seguire in quel punto la rapidità della versificazione improvvisata.
La data stessa, che avvicina la redazione definitiva del ms. al momento delle *performance*, è un elemento in più per formulare l'ipotesi che il volume derivi direttamente dall'archetipo di alcune trascrizioni.
Gli ultimi testi pubblicati nella nostra edizione non sono presenti nella edizione del Cianfogni.
Il primo consiste di una sola terzina citata nella Vita del Mazzolari (1751).
Il secondo è un componimento inedito presente solo nel cit. Ms. C.VI.20 di Siena, che quindi funge da unico testimone.
L'ultimo è tramandato solo dal ms. 56 del Fondo Pecci nella Bibl. Moreniana.
Si tratta probabilmente delle uniche trascrizioni finora inedite di improvvisi di Bernardino Perfetti[209].
Di seguito le concordanze tra l'edizione fiorentina del Cianfogni e i testimoni manoscritti citati dei testi che pubblichiamo.

C: Ms.Biblioteca degli Intronati **C. VI. 20**:
- il testo contenuto nei ff. 172^{r} – 175^{v} è un inedito;
- il testo contenuto nei ff. 176^{r} – 189^{v} corrisponde a quello delle pp. 84-104 di Cianfogni 1748, Canto II (esclusa pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 189^{v} – 198^{r} corrisponde a quello delle pp. 51-66 di Cianfogni 1748, Canto I (escluso epilogo e pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 198^{r} – 200^{v} corrisponde a quello delle pp. 194-198 di Cianfogni 1748, Canto V, tema III;
- il testo contenuto nei ff. 200^{v} – 203^{r} corrisponde a quello delle pp. 189-193 di Cianfogni 1748, Canto V, tema II;
- il testo contenuto nei ff. 203^{r} – 205^{r} corrisponde a quello delle pp. 104-107 di Cianfogni 1748, Canto II, solo parte della pastorella, coincidente con quella pubblicata da Cianfogni 1748.

G: Ms.Biblioteca degli Intronati **G. X. 56**:
- il testo contenuto nei ff. 1^{r} – 11^{v} corrisponde a quello delle pp. 84-95 di Cianfogni 1748, Canto II (escluso epilogo e pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 12^{r} – 13^{r} corrisponde a quello delle pp. 251-252 di Cianfogni 1748, (tema cantato in alternanza col Ghivizzani);
- il testo contenuto nei ff. 13^{v} – 14^{v} corrisponde a quello delle pp. 255-256 di Cianfogni 1748 (framenti vari);
- il testo contenuto nei ff. 14^{r} – 15^{v} corrisponde a quello della p. 254 di Cianfogni 1748 (frammenti di pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 15^{r} – 16^{v} corrisponde a quello delle pp. 263-265 di Cianfogni 1748 (vari "brindisi").

I: Ms.Biblioteca degli Intronati **I.XI.5**:
- il testo contenuto nei ff. 65^{r}-73^{r} corrisponde a quello delle pp. 84-95 di Cianfogni 1748, Canto II (escluso epilogo e pastorella).

D: Ms. della Sächsische Landesbibliothek di Dresda **Ob. 38**:

[209] Waquet 1992, p. 92 in nota: «Les transcriptions manuscrites que l'on possède ne contiennent aucun inédit». Abbiamo invece trovato uno degli inediti in uno dei manoscritti senesi citati dalla Waquet. Gli altri nel ms. di Dresda non conosciuto dalla studiosa francese.

- il testo contenuto nei ff. 1^r – 11^v corrisponde a quello delle pp. 84-95 di Cianfogni 1748, Canto II (escluso epilogo e pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 12^r – 13^r corrisponde a quello delle pp. 251-252 di Cianfogni 1748, (tema cantato in alternanza col Ghivizzani);
- il testo contenuto nei ff. 13^v – 14^r corrisponde a quello delle pp. 255-256 di Cianfogni 1748 (framenti vari);
- il testo contenuto nei ff. 14^v – 15^r corrisponde a quello della p. 254 di Cianfogni 1748 (frammenti di pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 15^v – 16^v corrisponde a quello delle pp. 166-167 di Cianfogni 1748, vol.II;
- il testo contenuto nei ff. 16^v – 18^v riporta degli inediti che pubblichiamo in questo volume;
- il testo contenuto nei ff. 19^r – 20^v corrisponde a quello delle pp. 263-265 di Cianfogni 1748 (vari "brindisi").

F: Ms. Biblioteca Moreniana **121 Fondo Moreni**:
- il testo contenuto nei ff. 1^r – 4^v corrisponde a quello delle pp. 124-128 di Cianfogni 1748, Canto III, epilogo, ma solo la parte riferita al primo tema;
- il testo contenuto nei ff. 5^r – 9^v corrisponde a quello delle pp. 112-117 di Cianfogni 1748, Canto III, tema II;
- il testo contenuto nei ff. 13^r – 17^v corrisponde a quello delle pp. 55-60 di Cianfogni 1748, Canto I, tema II;
- il testo contenuto nei ff. 19^r – 22^v corrisponde a quello delle pp. 51-54 di Cianfogni 1748, Canto I, tema I;
- il testo contenuto nei ff. 23^r – 28^r corrisponde a quello delle pp. 60-66 di Cianfogni 1748, Canto I, tema III;
- il testo contenuto nei ff. 29^r – 43^v corrisponde a quello delle pp. 85-95 di Cianfogni 1748, Canto I, tema III;
(N.B.: il f. 34 è probabilmente impaginato erroneamente e riporta tre ottave del canto III, tema I, corrispondenti alle pp. 111-112 di Cianfogni 1748).

M: Ms. Bibl. Moreniana di Pal. Medici Riccardi Firenze**, 250 Fondo Moreni**:
- il testo contenuto nei ff. 2^r – 33^v corrisponde a quello delle pp. 108 – 145 di Cianfogni 1748, Canto III, tema I, II, III, epilogo e pastorella;
- il testo contenuto nei ff. 34^r – 60^v corrisponde a quello delle pp. 146 – 178 di Cianfogni 1748, Canto IV, tema I, II, III ed epilogo (esclusa pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 61^r – 78^r corrisponde a quello delle pp. 84 – 104 di Cianfogni 1748, Canto II, tema I, II, III ed epilogo (esclusa pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 78^v - 79^r corrisponde a quello della p. 259 di Cianfogni 1748;
- il testo contenuto nei ff. 79^v – 81^v corrisponde a quello delle pp. 104 - 107 di Cianfogni 1748, Canto II, pastorella;
- il testo contenuto nei ff. 82^r – 95^r corrisponde a quello delle pp. 51 - 66 di Cianfogni 1748, Canto I, tema I, II, III (escluso epilogo e pastorella);
- il testo contenuto nei ff. 95^v – 97^r contiene il componimento "Maria a pie' della Croce", inedito;
- il testo contenuto nei ff. 95^v – 97^r contiene il componimento "Sopra il modello d'una Madonna Addolorata con Giesù Morto", che corrisponde a due componimenti diversi pubblicati in Cianfogni 1748, vol. II, pp. 166-167, gli altri alle pp. 169-170;
- il testo contenuto nei ff. 97^v – 99^vcontiene il componimento "Sopra il modello d'una Madonna Addolorata con Giesù Morto", che corrisponde a due componimenti diversi pubblicati in Cianfogni 1748, vol. II, pp. 166-167, gli altri alle pp. 169-170.
- il testo contenuto nei ff. 99^v – 100^vcontiene il componimento pubblicato in Cianfogni 1748, vol. II, pp. 165-166.
- il testo contenuto nei ff. 102^r–109^rcontiene i componimenti pubblicati in Cianfogni 1748, vol. I, pp. 220-230 (epilogo di tre temi non trascritti).
- il testo contenuto nei ff. 110^r – 112^v contiene i componimenti pubblicati in Cianfogni 1748, vol. I, pp. 246-249 (epilogo del trionfo di Giuditta);
- il testo contenuto nei ff. 113^r – 113^v contiene i componimenti pubblicati in Cianfogni 1748, vol. I, pp. 251-252;
- il testo contenuto nel f. 114^r – 114^v contiene i componimenti pubblicati in Cianfogni 1748, vol. I, pp. 255-256;

- il testo contenuto nei ff.114^{v} - 115^{r} contiene i componimenti pubblicati in Cianfogni 1748, vol. I, p. 254;
- il testo contenuto nei ff.115^{v} - 117^{v} contiene i componimenti pubblicati in Cianfogni 1748, vol. I, p. 263-265;
- il testo contenuto nei ff.118^{r} – 126^{r} contiene i componimenti pubblicati in Cianfogni 1748, vol. I, p. 209-219.

R: Ms. Bibl. Corsiniana dell'Accademia dei Lincei di Roma **45.G.1**:
- il testo contenuto nelle pagine 4 - 34 corrisponde a quello delle pp. 84 – 107 di Cianfogni 1748, Canto II, tema I, II, III, epilogo e pastorella;
- il testo contenuto nelle pagine 35 - 58 corrisponde a quello delle pp. 51 – 66 di Cianfogni 1748, Canto I, tema I, II, III;
- il testo contenuto nelle pagine 59 - 66 corrisponde a quello delle pp. 108 – 112 di Cianfogni 1748, Canto III, tema I;
- il testo contenuto nelle pagine 67 - 72 corrisponde a quello delle pp. 124 – 128 di Cianfogni 1748, Canto III, prima parte dell'epilogo;
- il testo contenuto nelle pagine 73 - 90 corrisponde a quello delle pp. 112 – 124 di Cianfogni 1748, Canto III, tema II, III;
- il testo contenuto nelle pagine 91 - 115 corrisponde a quello delle pp. 128 - 145 di Cianfogni 1748, Canto III, altre parti dell'epilogo e pastorella;
- il testo contenuto nelle pagine 117 - 166 corrisponde a quello delle pp. 146 - 178 di Cianfogni 1748, Canto IV, tema I, II, III ed epilogo.

CANTI IMPROVVISATI DI BERNARDINO PERFETTI

CANTO PRIMO

La rappresentazione ebbe luogo nel convento dei Padri Carmelitani Scalzi a Firenze il 2 settembre dell'anno 1723[210].
Si tratta del convento della Chiesa di San Paolo Apostolo, meglio nota ai fiorentini come Chiesa di San Paolino, data ai Carmelitani Scalzi nel 1618, già cenobio domenicano prima della fondazione della vicina grande Basilica di Santa Maria Novella, poi chiesa del clero secolare fino alla concessione agli Scalzi da parte di Cosimo II, per volere della moglie Maria Maddalena d'Austria come voto per la guarigione del marito. Nel corso del seicento il convento era stato ingrandito notevolmente, venendo a costituire una notevole presenza nella spiritualità fiorentina.
E' lo stesso Cianfogni che rileva quanto il luogo sia stato adatto alle rappresentazioni estemporanee del Perfetti:

> Sopra d'ogn'altro luogo, opportuno a tal uopo fu il Convento dei PP. Carmelitani Scalzi in quella nostra Città di Firenze, ove il buon Cavaliere, quà chiamato dalla Serenissima Governatrice di Siena, sua Patria, cola permissione di Lei più spesso e più volentieri cantar soleva nel Chiostro, che gira attorno ad un giardinetto interiore, racchiuso tutto dalle muraglie, e che soltanto riceve luce da alcune finestre, le quali si aprono, e serransi secondo che fa di mestieri.[211]

Cianfogni continua ragguagliandoci anche su quanto il luogo fosse opportuno a perpetrare il suo «furto così innocente», la sua «virtuosa e lodevol rapina» consistente nella introduzione, all'insaputa del poeta, dei quattro giovani tachigrafi con funzione di trascrittori attraverso le finestre che venivano spalancate nel chiostro per rimediare al caldo estivo. I quattro giovani si alternavano nel trascrivere i versi detti all'improvviso fornendo così il materiale che, rimesso insieme, ha conservato le parti che abbiamo dei versi estemporanei del Perfetti. Contro questa "rapina" da parte dell'amico e ammiratore Cianfogni ai danni dei suoi versi è noto che Perfetti si era scagliato anche con espressioni sarcastiche del tipo «se qui son Vangelisti (cioè quattro scrittori, detto sarcasticamente dei trascrittori nascosti tra il pubblico, *n.d.r.*) non canto»[212].

In questa rappresentazione il primo canto fu improvvisato sul tema delle parole che Dio rivolse a Mosè per inviarlo a liberare il popolo ebraico. Cianfogni riportava anche il versetto dell'Esodo in latino, evidentemente pronunciato dal propositore: *Ego sum qui sum et dices ad eos qui est misit me*[213]. Il secondo tema era il sogno di Nabucco riguardante la statua col capo d'oro, il corpo in vari metalli ma i piedi in creta. Il terzo tema era infine tratto dalla storia antica e riguardava Catone che si uccide per amore della libertà. Dagli endecasillabi delle ottave sulle quali ha intessuto i primi tre canti, il poeta passa agli ottonari riuniti per lo più in quartine per improvvisare l'epilogo, molto lungo, con introduzione di versi che cercano di creare una ricercata coerenza dei passaggi dall'uno all'altro dei tre argomenti:

> Io son quei, che spezzerò
> Del lor pie' l'aspre catene;
> Quel gran giorno ormai ne viene,
> Che Israel tanto aspettò.
> Io son quei che spezzerò
> Del colosso l'empio orgoglio;
> Quel che poi a riserbar voglio,
> A Daniello io mostrerò

Il poeta dunque (ed è un carattere costante nei suoi epiloghi) riesce durante l'improvvisazione a inserire versi che connettono gli argomenti proposti inizialmente dal pubblico in modo casuale e senza riferimenti

---

[210] Cianfogni (1748, p. 51) cita solo l'anno, mentre il ms. 121 della Moreniana (F) specifica (f. 19[r]): «Canto detto all'improvviso dal Sig.[r] Cav.[r] Bernardino Perfetti nel Convento de Padri Carmelitani Scalzi il di 2 settembre 1723».
[211] *ivi*, p.5.
[212] *ivi*, p.38.
[213] *ivi*, p.51

reciproci. In questo caso, per connettere i primi due argomenti, dice nei versi sopra citati che la potenza di Dio che spezzerà le catene d'Israele, spezzerà anche l'empietà del colosso dai piedi d'argilla, con un significato che sarà concesso a Daniele di spiegare profeticamente. Più avanti si passa al terzo degli argomenti cantati:

Mira un po' del sasso infranto
Cosa resta di memoria ?
Sol rimane un po' di gloria
Perché v'è Catone accanto.

Qui il passaggio risulta più difficile tra i due argomenti, davvero lontani tra loro e connessi con il tema della memoria destinata a svanire ove il carattere passeggero delle vicende terrene non sia accompagnato dalla gloria.

L'ultima parola dell'epilogo è *cammino*, adoperata nel senso di percorso. Con una specie di paronomasia, resa più forte dall'uso della doppia "m", nei primi versi della pastorella che segue si usa la parola «cammino» nel senso invece di camino, canna da fumo sopra il focolare.

La pastorella si concluderà con l'aspirazione a vedere «il volto del gran Fattore» e l'immagine del Sommo Bene al di là di ogni apparenza che può offuscare quella visione morale.

Il raggiungimento di questo finale passa attraverso una struttura narrativa di maniera che sposta la scena in Arcadia.

Il componimento si apre in ottave col motivo antico della contrapposizione tra città e campagna. A parlare è la pastorella che oppone subito la *semplicità* dei rustici alla *accortezza* dei cittadini. La contrapposizione dei due tipi di vita è luogo comune del genere letterario pastorale. L'individuazione stessa dell'Arcadia come regione che assicura la pace, l'esercizio delle passioni amorose, la simbiosi con il paesaggio nasce in epoca ellenistica come distinzione dalle preoccupazioni e dalle violenze della vita cittadina, assumendo poi in epoca romana le connotazioni epicuree della scelta a favore della vita campagnola dei celebri topi di Orazio o il senso della rivendicazione di un mondo minacciato e poi ritrovato come fondamento della *pax augustea* nelle Bucoliche e nelle Georgiche virgiliane. Il tema lascia il passo in epoca provenzale ai contrasti tra pastori e signori (tutti appartenenti alla campagna) per poi ritrovare il fascino della ricerca della naturalezza di paesaggi e sentimenti nel Trecento e poi nel Rinascimento. Ma al tempo del Perfetti nelle città italiane e in particolare nella città di Siena, il sentimento di una qualsiasi superiorità della vita campestre su quella cittadina doveva essere mitigato o influenzato dal permanere di una tradizione di satira antivillana. Siena è la città che nel Quattrocento aveva sentito le novelle di Gentile Sermini[214] e nel Cinque-Seicento aveva assistito alle attività della Congrega dei Rozzi. Questa associazione era in origine formata di artigiani cittadini, che nei giorni festivi si riunivano e rappresentavano ecloghe e commedie, che avevano come ispirazione principale la satira contro i villani e conobbero un successo che durerà fino a che quel tema non diverrà soggetto della commedia dell'arte e delle sue maschere.[215]

La demarcazione tra campagna e città è dunque nel Perfetti sicuramente attinta dall'Arcadia letteraria, per quanto il nostro poeta sia alla ricerca di un sottogenere pastorale, come appunto la pastorella, in cui prevalga il confronto tra due personaggi. La tradizione della pastorella assicurava probabilmente al Perfetti questa struttura, che lui sa riprendere in maniera del tutto innovativa ed originale.

Il contrasto è all'inizio descritto, come si diceva, come una contrapposizione tra *semplicità* e *accortezza*. All'inizio dunque sembrerebbe che la povera pastorella riconoscesse una superiorità ai cittadini e allo loro invenzione, sulla base della funzionalità. Nel corso delle prime ottave, però, la pastorella dà inizio ad una sua polemica contro la finzione degli specchi, che conduce alla rivendicazione di maggiore autenticità per la vita campagnola.

La pastorella dunque ha compiuto un primo passo dalla coscienza della semplicità alla rivendicazione della autenticità per la sua esperienza di vita. Gli occhi però continuano a mostrarle un fenomeno, quale quello della riflessione, che lei non sa spiegare e che anzi le procura angoscia per la confusione tra le sensazioni del tatto e quelle della vista. La sua naturale razionalità fondata su dati incontrovertibili dell'esperienza sta venendo meno e la pastorella annuncia il bisogno di una guida.

---

[214] Su questo tipo di satira antivillana, cfr. Piccinni 2013, pp. 93-116.
[215] Sul teatro dei Rozzi si veda Merlini 1894, pp. 156-164.

Elpino risiede in un bosco sacro e si annuncia dunque come un profeta, tanto più che, proprio da profeta, sa precedere l'arrivo della pastorella andandole incontro.

Subito mette in guardia la pastorella dalle illusioni di una conoscenza fondata solo sui sensi. Elpino appare schierarsi, nella sua enunciazione di una specie di teoria della conoscenza, contro Hobbes e a favore di Cartesio, quando definisce i sensi una *scorta debole* per arrivare alla conoscenza stessa. Ovviamente non dobbiamo aspettarci prese di posizione filosofiche da parte del poeta, ma in diversi luoghi di questo e degli altri canti che possediamo ci troveremo davanti a versi che nella loro sinteticità sembrano alludere al dibattito filosofico delle generazioni precedenti. Non è possibile individuare una posizione precisa di Perfetti (non era del resto questo il suo scopo), ma certo un interesse per tali dibattiti e forse un intento di mostrare il proprio aggiornamento su tali difficili temi. Di volta in volta dunque il nostro improvvisatore può sembrare aderire ad una scuola di pensiero o ad un'altra per giungere a spiegazioni dei fenomeni o dei fatti che richiama nei suoi versi. Nella pastorella, iniziano a questo punto i settenari sdruccioli, che, nel loro ritmo vorticoso, assicurano un momentaneo trionfo della ragione, una ragione che mostra di essere alla base della conoscenza scientifica andando al di là della semplicità agreste dei pastori, giudicata eccessivamente sensistica.

Una volta però spiegati i risultati dell'*accortezza* dei cittadini, come dire della loro scienza in grado di fabbricare gli specchi, Elpino deve andare al di là del *vero* e spiegare anche il *mistero*. Elpino filosofo lascia il posto ad Elpino profeta, che risiede in un bosco sacro. Ma il bosco sacro d'Arcadia è sacro alle Muse. Come ben osserva la Waquet, il ritmo delle ultime due parti della pastorella e in particolare dell'ultima, con le quartine di tre settenari e un quinario, con la sua *étonnante vélocité*[216], costituiscono il brano dell'aspetto "fanatico", in cui, dopo l'esposizione rapida ma chiara degli aspetti scientifici, torna ad esprimersi il poeta ispirato. Le verità sul funzionamento e la costruzione dello specchio, rese facili e chiare dalla ragione che ben interpreta i messaggi dei sensi, divengono ora i termini di una allegoria che spiega le verità superiori. O meglio, con riferimento ai diversi *intellectus* di lettura, quelle verità razionali ed osservabili divengono figure per la rivelazione di verità superiori e trascendenti.

DETTO NEL CONVENTO DE' PP.CARMELITANI SCALZI
in Firenze l'anno 1723

TEMA I
Sopra le parole dette da Dio a Mosè nel mandarlo a liberare il popolo Ebreo[217]. *Ego sum qui sum- et dices ad eos qui est misit me*.[218]

Gran Dio nel tuo volere giusto e prudente[219],	nel] del C	voler MR
Ch'hai saggio il tuo pensiero, e grande il core,	cuore F	giusto il cuore M
Se tu m'invii alla tua fida gente,		
Se del tuo gregge tu mi vuoi Pastore[220]	voi M	
Io ben conosco che non ho possente		
Il braccio, e non ho tal forte valore		
Da regger lor; ma il tuo voler mi guida,	guida] grida C	

[216] Waquet 1992, p. 204.

[217] Il versetto biblico (Es., 3, 14) è *Dixit Deus ad Moysen: "Ego sum qui sum". Ait: "Sic dices filiis Israel: Qui est misit me ad vos"*. La citazione non è esattamente letterale, ma può darsi che sia stato riportato dal Cianfogni quanto citato da chi propose al Perfetti l'argomento di questo canto. Le citazioni bibliche riportate in tutte le note ai testi , come detto in premessa, sono effettuate dalla *Vulgata clementina*, che era il testo canonico ai tempi del Perfetti.

[218] *Exodi 3.14* (nota Cianfogni). Così indicheremo d'ora in avanti le note presenti ai vari luoghi in Cianfogni 1748.

[219] Evidente latinismo, che anticipa l'aggettivo *saggio* del verso successivo.

[220] Questo termine annuncia quello alla fine dell'ottava successiva: qui si intende pastore di popoli, mentre dopo si alluderà all'esser stato pastore delle greggi di Ietro.

E il tuo poter questa grand'opra affida. — e altro voler... C

Ma può accader che il popolo derida
Il tuo comando insieme ed il mio detto. — insiem F
E dica, chi, Mosè, ti diè per guida — ti] ci R
Alla grand'opra ? Chi per noi t'ha eletto ? — e chi M — ti ha R
Sai che volubil genio in lui[221] s'annida,
Instabile è di cuore e d'intelletto, — instabile] volubile CFMR
Né creder mai potrà suo conduttore
Esser io debba, che fui già Pastore. — essere M

Forse mi crederà pien di furore,
Non atto a governar l'eletta gente,
Che pria d'uscire dall'Egitto fuore, — escire M
Cadde per la mia mano un uom languente;[222]
Dirà, quest'esser debbe il buon Pastore, — questo F MR — debbe] deve C
Che tanto acceso ha il cuor, quanto la mente, — tanto *om.* M — ha acceso MR
Atto a sottrarre il popolo cattivo — sottrar CFM — captivo M
Ei che press'Ietro visse fuggitivo ?[223] — Ei *om.* R — presso CFMR — Tebro R *(sic!)*

Ma pur fingiam, che di lume sì vivo, — finghiamo M — finghiam R
Che può destare in lui qualche furore,
Il popolo in tal caso resti privo, — popol F
E muti genio insieme, e muti cuore;
Se poi dirà, mostraci il segno vivo
E chiaro, che mandotti a noi il Signore,
Mostra Mosè chi a noi t'ha destinato,
Mostra Mosè chi a noi t'abbia mandato. — abbi C

Che dovrò dire allora all'ostinato — allora *om.* M — allora dire R
Popol ? Dirò che m'ha mandato Iddio; — mi ha P
Ma s'egli a me nol crede, e sta indurato, — se M
E stima, che ciò sia sol pensier mio, — stima] crede CFMR — sia sol] sol sia CFMR
Ecco Signor che resta defraudato — fraudato MR
Il mio parlare[224], e l'altro mio desìo; — alto M — mio desìo] tuo desìo CFMR

---

[221] Riferito al *popolo* del primo verso dell'ottava.

[222] *Exodi 2. 12. & 14* (nota Cianfogni). Es., 2, 12: *Cumque circumspexisset huc atque illuc, et nullum adesse vidisset, percussum Ægyptium abscondit sabulo*. Es., 2, 14: *Qui respondit : Quis te constituit principem et judicem super nos ? num occidere me tu vis, sicut heri occidisti Ægyptium ? Timuit Moyses, et ait : Quomodo palam factum est verbum istud ?* In Es., 2, 11-14 si narra come Mosè avesse ucciso un egiziano che aveva percosso un ebreo e ne avesse nascosto il cadavere nella sabbia: poco dopo, avendo tentato di far cessare una lite tra due ebrei, gli viene risposto che non può ergersi a giudice, lui che ha ucciso un uomo. Mosè allora si chiede come la notizia si sia diffusa e decide di fuggire.

[223] *Ibid. cap. 3 vers. 1 & rursus cap. 4 vers. 18.* (nota Cianfogni). Es., 3,1: *Moyses autem pascebat oves Jethro soceri sui sacerdotis Madian: cumque minasset gregem ad interiora deserti, venit ad montem Dei Horeb.* Es., 4, 18*: Abiit Moyses, et reversus est ad Jethro socerum suum, dixitque ei: Vadam et revertar ad fratres meos in Ægyptum, ut videam si adhuc vivant. Cui ait Jethro: Vade in pace*. In conseguenza dell'uccisione dell'egiziano e della notizia che se ne era sparsa, Mosè era fuggito nel paese di Madian, sull'altra riva del Mar Rosso. Qui aveva reso un servigio alle figlie di Ietro, un sacerdote, che lo aveva ricompensato accogliendolo in casa, dandogli da pascolare il suo gregge e offrendole in moglie una sua figlia. (Es., 2, 15; 3, 1). Mosè conduce il gregge di Ietro alle pendici dell'Oreb e qui avviene la chiamata del Signore, in seguito alla quale dice a Ietro che deve tornare in Egitto.

Son pronto ad ubbidir, dimmi, Signore, — obbedir FR o Signore R
Le prime voci, che dir dee il Pastore.[225] — deve C

In tuono allor di Maestà, e d'Amore, — allora C
Con certo dolce insieme e acuto suono — acuto] occulto CFMR
Disse a Mosè, di', ch'Io sono il Signore,[226]
E di' lor, ch'io son quel, che appunto sono: — ch' M
A me toccherà poi porger vigore
Alle tue voci, e far divenir tuono
Quel, ch'è concento, e so cambiar ben io — concerto R
Entro un petto mortal voglia e desìo.

Dì, ch' io son Quel che son; ciò che desìo — quel ch'io son FR quello, ch'io son M
Buono è, perche divien scopo al mio affetto: — buon CR
Io son Quégli che sono, e l'esser mio — quello CFMR ch'io sono MR
Dell'altre essenze è l'Esemplar perfetto; — è] *om*. C
Io son Quegli che sono, eterno Iddio, — quello CFMR ch'io sono M
Da me prendo l'idea, non dall'oggetto:
Ciò ch'altronde di buon si gode, e ammira, — che CMR
Tutto vedrai, che in me si scorge, e mira.

Io son Quegli, che sono; in me s'aggira — quello CFMR
Come suo centro tutto ciò ch'è al Mondo: — a suo centro FMR è] *om*. C
Io son Colui, per cui la sfera gira,
Io son Colui, per cui discende il pondo,
Io son Colui, nel qual tutto s'ammira, — in cui FMR
Io son Colui, ch'è d'ogni ben fecondo, — ch'è d'ogni] di tutto il CFMR
Io son Quegli che sono, e la mia essenza — quello CFMR
Da niuno di me fuori ha dipendenza. — niun C fuori di me C dependenza CF

Io son Quegli che sono; ogni Potenza — quello CFMR
Come ruscel da me suo Mar discende,
Io son Quegli, che son, la mia Sapienza — quello CFMR sapienza] clemenza CFMR
L'alta cagion del tutto in sé comprende:
Io son Quegli che son, la mia presenza — quello CFMR
Le stelle in Cielo, ed i bei lumi accende, — ciel C
Io son Quegli che sono, e so librare — quello CFMR
La Terra insieme, e so dar moto al Mare.

---

[224] Es, 4, 10: *Obsecro, Domine, non sum eloquens ab heri et nudius tertius: et ex quo locutus es ad servum tuum, impeditioris et tardioris linguae sum*. Mosè dichiara la sua scarsa abilità nell'eloquenza. Questo tema della sua parola impacciata (*incircumcisus labiis sum*) tornerà in Es., 6, 12 e 30, quando si tratterà di parlare al Faraone e anche in quel caso Aronne dovrà parlare per lui (Es., 7, 1: *Aaron frater tuus erit propheta tuus*)

[225] Nel racconto biblico, in Es., 4, 17, il Signore dirà a Mosè di risolvere il problema della sua scarsa abilità nel parlare ricorrendo all'eloquenza del fratello Aronne (*Aaron, frater tuus Levites, scio quod eloquens sit*, Es., 4, 14). Nel canto del Perfetti invece il Signore preferisce dare a Mosè stesso l'incarico di parlare al popolo e gli suggerisce le alte espressioni che deve adoperare: nei versi successivi all'anafora *Io son* si alternerà l'anafora *Di' lor*.

[226] La necessità presente nel testo biblico di rimediare alle scarse doti di eloquio di Mosè danno spunto al Perfetti per improvvisare gran parte di questo canto, sviluppando anaforicamente il tema dell'*Io son* seguito aretologicamente dalla esaltazione della potenza divina nei suoi vari aspetti, presentati come argomenti suggeriti da inserire nel discorso persuasivo che dovrà fare Mosè al suo popolo.

E s'egli non intende l'opre rare — se MR t'intende all'opre M
Della Natura, di' quelle d'Amore;
Dì lor ch'Io son che seppi già inviare — ch'Io] che C sono FR già] *om.* CFMR
Là nell'Egitto il Vice-Re Signore[227];
Dì lor ch'Io son, che là gli feci stare — che Io] che C gli] lo C là] già
Per lungo tempo scopo dell'onore[228]:
Dì lor ch'Io son, che con grave consiglio
Per darne il ben, destai un gran periglio[229]. — darli C dargli FMR

Dì lor, che quegli io son, che il cuore e il ciglio — quello CFMR io] *om.* CFMR cuor F el ciglio R
Volgo ad ogn'Uom, come s'ei fosse un solo; — ogni R se fosse FMr un] *om.* C
Dì lor, ch'Io son Colui, che di periglio, — ch'Io] che C
Sol posso trarre, e trarre il cuor di duolo: — trarre, e trarre] trarre, e trar CF
Dì lor ch'Io son quel che a Morte l'artiglio, — ch' CM
E ogni poter' al suo gran dardo involo: — potere CMR
Alfin dì lor, ch'Io son quegli che sono — loro C quello CFMR ch'io sono M
Giusto, Immortal, Felice in sul mio trono. — in *om.* R in su il mio M

Allor vedrai di queste voci al suono
Destarsi in lor desìo di libertade,
Come a Passeri avvien, che a dormir sono, — a *om.* R a i pastori M ch' C
Se improvviso veder lume ne accade[230]; — se] s' C gl'accade FM gli accade R
Quasi ch'e'fosse un lampo, oppure un tuono — che fosse M che fusse R o pure C o pur F
Per mostrar lor le dubbie occulte strade;[231]
Ma differente sorte ad essi io faccio,
Gli chiamo al regno, e quel gli chiama al laccio. — quelli R li C

---

[227] Allusione alla ricompensa che il Faraone aveva riservato a Giuseppe nominandolo a capo del governo del suo regno dopo l'interpretazione del sogno delle vacche e delle spighe in Gen., 41, 41-44: *Dixitque rursus pharao ad Ioseph: "Ecce, constitui te super universam terram Aegypti". Tulitque anulum de manu sua et dedit eum in manu eius; vestivitque eum stola byssina et collo torquem auream circumposuit. Fecitque eum ascendere super currum suum secundum, clamante praecone, ut omnes coram eo genuflecterent et praepositum esse scirent universae terrae Aegypti. Dixit quoque rex ad Ioseph: " Ego sum pharao; absque tuo imperio non movebit quisquam manum aut pedem in omni terra Aegypti "*.

[228] Proprio Giuseppe dice ai suoi fratelli, che lo avevano venduto e temono la sua vendetta ora che governa l'Egitto, che non loro, ma Dio stesso lo aveva in quel modo mandato in Egitto per salvare la vita di molta gente: Gen., 45, 7-8: *Praemisitque me Deus, ut reservemini super terram, et escas ad vivendum habere possitis. Non vestro consilio, sed Dei voluntate huc missus sum: qui fecit me quasi patrem pharaonis, et dominum universae domus ejus ac principem in omni terra Aegypti*. Probabilmente questo verso allude a tale funzione del popolo ebraico in Egitto, quando vi si stanzierà a seguito di Giacobbe per rimediare alle mancanze della carestia.

[229] Allusione ai sette anni di carestia previsti da Giuseppe interpretando il sogno del faraone.

[230] *Allude il poeta alla caccia delle Passere, detta il Diluvio, a cui s'era trovato la sera antecedente col Gran Principe Gio: Gastone all'Isolotto*. (nota Cianfogni). L'Isolotto è un quartiere di Firenze. Il Gran Principe di cui si parla era Gian Gastone de' Medici, ultimo Granduca della dinastia medicea, al governo della Toscana dal 1723, anno di questa *performance* del Perfetti, al 1737, quando, proprio con la morte di Gian Gastone, il granducato passa agli Asburgo-Lorena.

[231] Il *diluvio* citato dal Cianfogni nella nota precedente era una rete a forma di grande imbuto, che terminava con una nassa: qui i passeri venivano attratti da una luce artificiale. La similitudine, fondata sul richiamo della luce (la libertà per il popolo d'Israele, l'ingannevole richiamo per gli uccelli) appare decisamente sproporzionata sul piano etico e stilistico, ma è spiegabile come elemento della *performance* che risente in questo caso di un tratto tipico della poesia d'occasione. Dalla notizia riportata da Cianfogni (cfr. nota precedente) è lecito supporre che tra gli uditori di questi canti improvvisati possa esser stato presente qualcuno che aveva partrecipato alla "caccia" della sera precedente.

TEMA II
Sopra il sogno di Nabucco.

Sogna Nabucco[232], ed una statua vede
Che d'oro ha il capo, ed ha d'argento il petto, ha d'oro FMR
Di bronzo, e ferro poscia ella succede
Così la fe' il pensier[233] folle architetto;
Ma poi di creta vil posa nel piede[234]:
Quando scende dal monte un sassoletto,
Che la percuote, e la gran mole poi
Rimira infranti i bei metalli suoi.

Alle volte addivien[235], che manda a noi

[232] L'intero secondo capitolo del libro di Daniele è occupato dalla vicenda del sogno del re Nabucodonosor, della sua decisione di mettere a morte sapienti ed astrologi che non sapevano dire al re qual era il sogno né interpretarlo, del farsi avanti di Giuseppe e del suo successo nel descrivere al re il sogno che aveva fatto e nel darne l'interpretazione. La visione che Daniele svela al re è in Dn, 2, 21-35: *Tu, rex, videbas, et ecce quasi statua una grandis : statua illa magna, et statura sublimis stabat contra te, et intuitus ejus erat terribilis. Hujus statuæ caput ex auro optimo erat, pectus autem et brachia de argento, porro venter et femora ex ære, tibiæ autem ferreæ : pedum quædam pars erat ferrea, quædam autem fictilis. Videbas ita, donec abscissus est lapis de monte sine manibus : et percussit statuam in pedibus ejus ferreis et fictilibus, et comminuit eos. Tunc contrita sunt pariter ferrum, testa, æs, argentum, et aurum, et redacta quasi in favillam æstivæ areæ, quæ rapta sunt vento, nullusque locus inventus est eis : lapis autem, qui percusserat statuam, factus est mons magnus, et implevit universam terram.* Dunque una statua con il capo d'oro fino, il petto e le braccia d'argento, il ventre e le cosce di bronzo, gli stinchi di ferro, i piedi metà di ferro e metà di creta. Alla fine un sasso che si stacca da solo dal monte percuote i piedi della statua e così la distrugge in tutte le sue parti che si sgretolano e si disperdono al vento, mentre quel sasso diviene un gran monte che riempie l'universo. Daniele dà poi l'interpretazione di questa visione: il progressivo minor valore dei metalli corrisponde al decadimento dei regni che seguiranno quello di Nabucodonosor, fino alla debolezza dell'argilla e finché Dio non farà sorgere un regno che non sarà mai distrutto e durerà per sempre. Com'è noto, l'episodio biblico è ripreso da Dante in Inf. XIV, 103-120 quando riferisce la spiegazione che Virgilio dà delle origini dei fiumi infernali, derivanti dalle lacrime che sgorgano da ogni parte della statua. Dante situa il colosso nell'isola di Creta e lo indica come il *veglio*. Per le fonti di Dante nella ripresa dell'immagine della statua e per le interpretazioni dei cit. versi di Dante, si veda Reggio 2005.

[233] Il pensiero sarebbe dunque artefice dei sogni e in questa funzione si comporterebbe come un folle architetto. Questa affermazione appare in forte contraddizione con il senso che i sogni assumono in ogni parte del testo biblico, sempre portatori di significati voluti da Dio. Il verso pare piuttosto alludere ad una visione più razionale e sei-settecentesca del fenomeno del sogno. Il fenomeno del sogno era stato studiato in testi più o meno marginali di molti autori del cinquecento, ancora sulla base di una duplice visione, quella platonica o quella più razionale di Aristotele. Nel seicento la tematica del sogno entra nella riflessione di diversi pensatori interessati al funzionamento della mente umana. Cartesio per primo forse ne esamina molti aspetti singolari come rilevatori delle forme che il cervello assume in momenti particolari del suo funzionamento. Hobbes conduce un esame di tipo meccanicistico per spiegare l'insorgere dei sogni. In molti riflettevano sulla possibilità dei sogni di anticipare il futuro e sul rapporto tra sogni e visioni o tra i sogni come normale esperienza umana e i sogni biblici. Un ampio panorama della questione, corredato da esaurienti e aggiornati apparati bibliografici, è da vedersi nella raccolta di saggi in Buccolini Totaro 2020.

[234] Rispetto al racconto biblico o alla descrizione dantesca del veglio di Creta, quella del Perfetti rinuncia ai dettagli in riferimento alle parti precise del corpo della statua realizzate nei vari metalli. Tale precisione non sarebbe stata comunque utile alla interpretazione che il poeta ne dà nei versi successivi e può anche darsi che la cura dei particolari sia stata coscientemente esclusa durante quei minuti che precedono i canti e nei quali l'improvvisatore richiama i dati presenti nella sua pur straordinaria memoria.

[235] Così Perfetti, improvvisando, si riferisce rapidamente alla dibattuta questione della particolare veridicità dei sogni biblici ispirati da Dio. Cfr. ancora Buccolini Totaro 2020, *passim* e soprattutto in quella raccolta il saggio di Anna Lisa Schino alle pagg. 283-297.

I sogni Iddio del voler suo forieri,
Interpreti fedel de' voler suoi,
Lucerne accese alli più gran pensieri. — lanterne chiuse CFM ai CFM a' più grandi R
Or Sacre Carte[236], io[237] mi rivolgo a Voi, — io] *om.* C
Che disvelate all'Uom gli alti Misteri, — interpreti dei buoni e insiem de veri
Mostrandone qual sia il buono e il vero, — atti del buon del ver ch'il buon' il vero anzi FMR
Che scende a noi dall'Essere primiero. — è un solo e in sé tolto dal buon primiero e *om.* R
(*sic CFMR pro tribus illis quos deinde rest. Cianfogni*)

Ma perché ho lasso il pie' pel gran sentiero[238],
Gran lumi della Chiesa, e chi fa scorta ?
Chi porge lume al cieco mio pensiero ?
Chi nel cammino i passi miei conforta ? — i passi miei] il mio pensier CFMR
Ad un'alma, che brama il buono e il vero, — buon CF e *om.* MR
Iddio divien sentiero, e divien porta;
Miriam là nel mister che si comprende,
Altro si mostra ed altro poi s'intende.

Il picciol sasso[239], che dal monte scende,
E' il Verbo eterno, ch'entro a spoglia frale
Qui in terra appar, e il viver suo ne imprende[240] — appare R

---

[236] Le Sacre Scritture. Il poeta pare rivolgersi al testo sacro come in una invocazione alla divinità per essere assistito nel suo fare poetico. Anche in questi versi sembra esser presente l'identificazione del cantore con una figura sacerdotale o comunque ispirata dalla divinità nel suo estro creativo.

[237] Chi sia questo parlante in prima persona, non è chiaro. Da escludere che si tratti dello stesso Nabucodonosor. Mentre la *Nova Vulgata* che leggiamo oggi ha in Dn., 2. 1 *somnus eius fugit ab eo*, con allusione alla perdita del sonno da parte del re e con riferimento non alla dimenticanza del sogno ma allo stato di turbamento che da quel sogno era derivato, nella *Vulgata Clementina* (il testo biblico letto ai tempi di Perfetti) Nabucodonosor non ricorda il sogno e nello stesso passo si legge *somnium ejus fugit ab eo*: non il sonno ha lasciato il re, ma il sogno stesso e solo quello è svanito dai suoi ricordi. In questa parte del canto del Perfetti d'altra parte non è mai citato Daniele, che compare invece nell'epilogo, in un passo in cui a parlare è Dio stesso. L'allusione a Tertulliano e alla Chiesa sembra escludere che a parlare sia Daniele. E' dunque il poeta stesso che assume toni evidentemente profetici oltre che esegetici. E' significativo comunque che il poeta, pur parlando in prima persona, si immedesimi nel Daniele biblico e presenti così la sua convinzione sulla immedesimazione del poeta nel profeta, fondata su una fonte di ispirazione ritenuta uguale o simile e di natura soprannaturale.

[238] All'invocazione dell'ottava precedente, segue una dichiarazione di umiltà, nella quale il poeta mostra ossequio per l'interpretazione delle Scritture guidata dalla Chiesa. Oltre che ad una profferta di ortodossia, questi versi sembrano avere anche un senso più direttamente riferito alla sua poetica: i versi successivi sulla intepretazione del sogno di Nabucodonosor non sono da classificare come allegoria, ma come spiegazione del senso figurale della Scrittura veterotestamentaria guidata dalla Chiesa. Non si tratta di allineamento dottrinale, ma di ricerca di una ispirazione poetica più alta, in un contesto poetico dove ormai poco aveva da offrire l'allegoria e dove si apprezzavano immagini che non dovessero sfuggire alla realtà dei sensi per mostrare poi il loro significato più alto. In ogni interpretazione figurale, l'immagine biblica narra fatti in sé reali che sono anche in grado di significare realtà più alte o anticipare realtà che si compiranno.

[239] Si apre con questo verso un'ottava da definirsi "cristologica". Perfetti parte per così dire dalla fine del sogno e dà subito la sua lettura del cadere del sasso che distrugge la statua, prima di parlare dell'interpretazione dei vari metalli che la costituiscono. L'interpretazione cristologica del sasso e l'importanza data a questo particolare del sogno del re è legittimata da una lettura unitaria dei capp. 2-7 del libro di Daniele: in 7, 13 si annuncia l'apparire, dopo la distruzione delle quattro bestie che sono comparse in sogno a Daniele, di uno che *cum nubibus cæli quasi filius hominis veniebat*, con allusione al Figlio dell'Uomo, epiteto qui indicante prefigurazione e poi, nel Nuovo Testamento, titolo di Gesù Cristo adoperato da Lui stesso. Per la lettura in tal senso del libro di Daniele e per una sintesi delle relative questioni di filologia biblica, cfr. Magnani 2002, pp. 273-sgg.

[240] *imprende* può essere qui adoperato col significato di *intraprendere, incominciare* oppure con quello meno usuale di *apprendere*, oggi da considerarsi del tutto desueto ed arcaizzante.

Per questa nostra vita aspra e mortale. — via C
L'Eterno Padre è il monte che si stende,
E il sasso è in tutto a quel gran monte eguale,
Piccolo appare che di lassù staccato — picciolo C appar R
Del nostro frale egli s'è qui ammantato. — qui s'è CFMR

In valle virginale[241] egli è calato,
Ed ivi copre[242] la sua grande altezza, — e quivi CFMR grand' MR
E lì d'un Uomo in terra ei s'è velato, — e qui CF e quivi d'uomo MR si è C
Sasso non par, ma fonte di dolcezza.
Ma pure il suo poter non ha lasciato — pur R potere C
L'alto poter, che al Mondo i regni spezza; — ch'ha il Mondo e i regni sprezza C il sasso ma ritien la
Somma è la forza, ed or chiaro si vede, — alto è il poter e chiaro ora CFMR [sua fermezza M
Che tocco alfin la debol Statua ha il piede.[243] — tocca CFMR al piede CFMR

In questa Statua il basso Imper si vede
Diviso in quattro eccelse Monarchie[244];
Il capo d'or dell'Assirio fa fede[245], — Assir C
Che in sua età fe' all'Imper le prime vie; — ch' M
A questo il regno del Persian succede — il regno del Persian] un altr'imper tosto CFMR
Pieno di vanitadi e di follie[246],
Indi il Greco[247] ne appar non già lontano, — indi il Greco ne appar] e il terzo poi ne vien CFMR (el FR)
Ultimo vien l'Impero poi Romano.[248] — l'ultimo R

Tutti son posti in fondamento vano,
Che vuol dir creta vil', e creta impura; — vile, creta M
Ond'è che statua posta sovra il piano
Nel suo fulgore poco al Mondo dura. — Nel] e il C
Sasso staccato senz'opra di mano[249]
(Che parte in lui non ebbe la Natura[250]

---

[241] Allusione al ventre della Vergine.
[242] Con l'umana fragilità in cui si è calato nasconde la sua altezza divina.
[243] Nel racconto biblico i piedi della statua sono per metà di ferro e per metà di creta. Perfetti, per difetto di memoria o per scelta di semplificazione, li ha citati nella prima ottava come tutti di creta. L'azione del sasso che precipita dal monte appare quindi più semplice, con il colpo dato ai piedi d'argilla che fa sgretolare la statua.
[244] L'epoca della tetrarchia avviata da Diocleziano. Ma non è chiaro quale sia il particolare della statua che potrebbe significare questa quadripartizione. Probabilmente ci si riferisce ai quattro materiali (oro, bronzo, ferro e creta), oppure (ma senza che Perfetti abbia prima alluso al doppio materiale dei piedi) alla divisione in due parti (Oriente e Occidente) rappresentate dai piedi e dal doppio materiale per ogni piede (i due Augusti e i due Cesari della tetrarchia), secondo una delle interpretazioni più frequenti del passo. Per ritenere valida questa seconda lettura, occorre però presupporre una distrazione del Perfetti nel non citare la doppia materia dei piedi (Perfetti però potrebbe non averla riportata nella prima ottava per una sua fiducia nella memoria del suo uditorio rispetto al testo biblico) e considerare un *hysteron-proteron* consistente nel parlare prima del basso Impero Romano e poi di quelli assiro, persiano e alessandrino.
[245] Questo è l'unico riferimento a quanto detto nella spiegazione di Daniele.
[246] L'Impero Persiano sarebbe rappresentato dalla parte in bronzo.
[247] L'Impero di Alessandro Magno sarebbe invece rappresentato dalla parte in ferro.
[248] Il succedersi dei regni, la durezza di quello rappresentato dal ferro, la duplicità di quello rappresentato dai piedi che nel testo biblico son di due materiali, il sorgere finale di un regno voluto da Dio che si estende all'universo è il contenuto della spiegazione del sogno che Daniele dà a Nabucodonosor. Esegeti successivi hanno individuato vari regni ed epoche che possono corrispondere alla profezia di Daniele.
[249] *Abscissus est lapis de monte sine manibus. Daniel. 2. 34.* (nota Cianfogni).

Nel gran concetto[251]) da quel monte scende,
E sminuzzata la gran Statua rende.

Il sassolin, che piccolo discende, — e il R picciolo R
Prende nel suo calar forza maggiore,
E mentre quattro regni a terra stende
Il sasso fatto monte[252] a un regnatore[253] — è un regnatore M
Serve di trono, donde poi distende — donde poi] ove la fe' CFMR
Per ogni parte l'alto suo splendore, — Per ogni parte] l'impero suo e CFMR
Fatta la Statua di sua forza segno[254],
Onde il bel sasso è base a un nuovo regno[255].

Quindi oggi il Sol non tocca in cielo un segno[256], — un *om.* M
Che non tocchi una via di questo monte;
Per tutto è sparso il suo felice regno,
E' fatto Mar quel che sembrava fonte[257];
Mare non v'è che solchi qualche legno[258],
Ove non trovi inchinarsi la fronte
A un altro legno[259], che barca maggiore — che è CFR ch'è M
Salvò Noè dal crudo aspro furore.

Regno[260] che non fermò follìa, ed errore, — formò C orrore F
Ma sol fermò la Caritade ardente; — formò C
Regno, che nacque in mano a un Pescatore,
E poi divenne sì forte e possente;
Regno, cui il sangue insieme ed il dolore
De' Martiri fu nuova alta semente; — dei FR
Che come scrisse già il gran Tertulliano, — scrisse già il gran] disse un giorno CFR

---

[250] In considerazione dell'interpretazione cristologica del sasso, la sua generazione e il motivo della sua discesa sui piedi della statua non sono dovuti ad un fenomeno naturale come la gravità.

[251] *concetto* può qui intendersi come *proponimento*: quanto la natura ha predisposto per il funzionamento del mondo. Pensando però alla interpretazione cristologica, potrebbe avere il senso di *concepimento*: la natura non ha avuto ruolo nel concepire quel sasso.

[252] *Lapis autem, qui percusserat Statuam, factus est Mons magnus, et implevit universam Terram. Ibidem vers. 35.* (nota Cianfogni).

[253] Il nuovo regnatore è il Verbo eterno, come detto nella quarta ottava.

[254] Nel senso che la distruzione della statua è stata segno della potenza del sasso.

[255] Il nuovo regno trionfante sembra doversi identificare con la Chiesa.

[256] Le costellazioni (segni zodiacali) nelle quali si muove il Sole durante i mesi dell'anno. Come dire: in qualsiasi posizione si trovi il Sole (in ogni tempo), Il Sole stesso non sfugge alla potenza di questo monte che è il regno del Verbo.

[257] Il regno che dalle dimensioni di una fonte è cresciuto fino a quelle di un mare, con probabile allusione al crescere della Chiesa, nella quale da questa ottava comincia ad identificarsi il regno creato dal sasso che ha abbattuto la statua.

[258] Qui con il significato metonimico di *nave.*

[259] Probabile allusione al legno della Croce, in un riferimento complesso (o forse anche un po' confuso, nel ritmo dell'improvvisazione) a temi cristologici (legni del racconto biblico che anticipano il legno della Santa Croce) e altre anticipazioni soteriologiche dell'Antico Testamento, come l'arca di Noè nella sua funzione di anticipare la Chiesa come salvezza attraverso l'acqua del diluvio che a sua volta anticipa l'acqua battesimale. Cfr. soprattutto la prima Epistola di Pietro (1 Pt, 3, 20-21).

[260] *regno* è qui complemento oggetto delle due voci del verbo *fermare* che seguono, con il significato di render saldo: non la follia e l'errore (che avevano resi falsamente saldi i regni precedenti) resero saldo questo nuovo regno ma l'ardente amore (*Caritade*).

Seme è il Martirio dello stuol Cristiano.[261]	sem' FR	seme è martirio M
Regno contro di cui ognora invano		
S'arma colle sue furie il crudo Averno;	con le R	Inferno CFMR
Fondato è sopra pietra[262], e la sua mano	è *om.* M	
Ognor vi stende il vincitore eterno;	vincitor F	regnatore M
Regno comprato con prezzo sovrano;	soprano C	
Regno più bello dentro del suo interno,		
Regno, ch'è imago dell'eterno regno,	immago FMR	del C
Ultimo delle brame[263], e dolce segno[264].		
Or qual Nocchiero, che con piccol legno	picciol FMR	
Gira per suo diporto intorno al Mare,	per suo diporto] per spasso un poco CFMR	
Or quella sponda, Or quell'altra, segno	altro segno C	
Fa del suo corso, e del suo viaggiare;	Fe' C	navigare M
Da un lido adesso io penso trar l'ingegno	io penso] tento FMR	
A un altro[265], che vicino a questo appare:		
Dal mistico un po' andiamo ora al morale,	andiam'un poco CF (andiamo F)	
Non cambiam scopo, ma cambiamo strale[266].	scopo] segno CFMR	
Statua è nostr'alma posta in questo frale		
Corpo, che della terra mostra il piede[267];		
Desìo di vanitade in alto sale,	alto] tanto C	
Di questo il Capo d'or ce ne fa fede[268];		
L'ira che dentro al cuore in noi prevale	cuore in] cuor a CFR	a noi prende M
Del bronzo in vece dentro il cuor succede[269],		
E mille affetti insieme tramischiati[270]	E] a C	framischiati CFR frammischiati M

[261] *Sanguis Martyrum semen est Christianorum*. (nota Cianfogni). Il passo preciso di Tertulliano (Ap., 50, 13) è: *Plures efficimur, quotiens metimur a vobis: semen est sanguis Christianorum*. Il passo conclude la più celebre apologia di Tertulliano con una apostrofe rivolta ai *boni praesides* improntata al paradosso della metafora della seminagione (più spargerete il nostro sangue più germoglieremo da quel seme).

[262] Contrariamente alla statua distrutta dal sasso, che era fondata sulla creta. Ma è evidente in questi tre versi l'identificazione del regno con la Chiesa, visto il richiamo di Mt., 16, 18: *Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram ædificabo Ecclesiam meam, et portæ inferi non prævalebunt adversus eam*.

[263] La Chiesa è immagine del regno eterno che l'ultimo fine dei giusti desideri.

[264] Qui, come nel terzo verso della ottava seguente, *segno* è adoperato nel senso di *scopo, mèta*, secondo un uso oggi divenuto desueto e arcaico.

[265] Nel senso di *trasferire ad altro l'ispirazione poetica.* Nei due versi successivi chiarisce poi in quale senso.

[266] Questo cambiamento di strale, di freccia con cui mirare allo stesso bersaglio, che consiste nel passare da versi con contenuto mistico a versi con contenuto morale, costituisce una sorta di dichiarazione metatestuale su un carattere specifico e caratterizzante della poesia del Perfetti. Sono proprio i cambiamenti tipologici, frequenti e caratteristici dei canti improvvisati del Perfetti, che divengono strutturali nella parte finale della *performance* costituita dalla *pastorella*. L'uso di una stessa immagine con sensi di lettura diversi (scientifiche, morali, mistiche) può considerarsi nel nostro poeta derivato dalla lettura *figurale* della Bibbia. Perfetti adopera le immagini nel senso espresso dal termine ἀντίτυπον di 1 Pt, 3, 21, contenuto reale che anticipa e trova compimento in altro contenuto. La metafora delle sponde tra le quali si muove l'ispirazione del poeta allude allo spostamento tra i due contenuti, senza stabilire rapporti simbolici o allegorici che minaccerebbero la realtà di uno dei contenuti. La lezione *segno* dei mmss. è più consona a questa interpretazione del verso, perché sottolinea la valenza linguistica dell'enunciato.

[267] *il piede della terra* (il piede di creta della statua) è il soggetto di *mostra* che ha per oggetto il pronome *che.*

[268] L'oro posto nel punto più alto della statua indica la vanità che vuol far raggiungere illusorie altezze.

[269] *succede in vece del bronzo* nel senso di *porta a compimento nella realtà morale quel che la statua prefigura con il bronzo.*

Nel ferro vil ne vengono adombrati. — vile vengono M

Quanti colossi miransi inalzati
Formati da sì nuovi empi metalli ! — di CFMR
Si miran questi sparsi in tutti i lati, — in mille lati R
Ma i fondamenti lor son nelle Valli,[271] — nelle] mille M
Che finalmente son poi sollevati — son poi] sono CFMR
o in brame vili, oppure in sozzi falli, — o pure CF
Chi stritola i Colossi, e chi gli rende — li C
Infranti al suol ? un sassolin, che scende. — suolo M

Il sassolin, che giù dal monte scende,
Io posso dir la Grazia preveniente[272], — proveniente R
Che il primo lume alla nostr'alma accende,
E al bene oprar tost'ella si risente[273]; — oprare R tost'ella] tosto CFMR
Accolta ch'è nel cuor più forza prende,
Come per acqua nuova ampio torrente, — nuovo R
E colla Virtù sua forte e felice, — colla Virtù] con la mano CFMR
Di preveniente diviene adiutrice[274]. — divien F

Quindi il Colosso, che non ha radice
Nel buon nel ver[275], percosso da quel sasso
Diventa alfin trofeo troppo felice
Di sua salute[276], e non arresta il passo:

---

[270] La confusione dei sentimenti.

[271] Le persone che si innalzano nella vanità hanno però il loro fondamento incerto nel basso, come la statua colossale poggia sulle basi di creta.

[272] Nelle suddivisioni del favore e dell'azione di Dio per la giustificazione dell'agire umano in vista della salvezza, la *grazia preveniente* è quell'azione che previene l'attività umana ed è dono spontaneo di Dio per la giustificazione della responsabilità dell'uomo. Questo tipo di grazia fa parte di quella attuale e adiutrice (*gratia actualis adiuvans*) e consiste in un intervento divino non abituale (connesso stabilmente all'*habitus* dell'anima). La riflessione teologica sulla grazia, da sempre presente nella patristica e nella scolastica da quando Sant'Agostino attaccò la posizione pelagiana che sosteneva l'esclusività della volontà umana nell'ottenere la salvezza e affermò la necessità della grazia divina per la salvezza dell'anima. I teologi della riforma accentuarono l'esclusività della grazia in assoluto annullamento del valore del libero arbitrio per la salvezza. Il concilio tridentino (sessione VI del 13 gennaio 1547, al capitolo V) aveva così ripreso l'argomento di fede: «Dichiara ancora il Concilio che negli adulti l'inizio della stessa giustificazione deve prender la mossa dalla grazia preveniente di Dio, per mezzo di Gesú Cristo, cioè della chiamata, che essi ricevono senza alcun loro merito, di modo che quelli che coi loro peccati si erano allontanati da Dio, disposti dalla sua grazia, che sollecita ed aiuta, ad orientarsi verso la loro giustificazione, accettando e cooperando liberamente alla stessa grazia, cosí che, toccando Dio il cuore dell'uomo con l'illuminazione dello Spirito Santo, l'uomo non resti assolutamente inerte subendo quella ispirazione, che egli può anche respingere, né senza la grazia divina possa, con la sua libera volontà, rivolgersi alla giustizia dinanzi a Dio. Perciò quando nelle sacre scritture si dice: Convertitevi a me, ed io mi rivolgerò a voi , si accenna alla nostra libertà e quando rispondiamo Facci tornare, Signore, a te e noi ritorneremo, noi confessiamo di essere prevenuti dalla grazia di Dio.»

[273] In linea con la formulazione tridentina, Perfetti ci dice che il sasso, ora identificato come figura della grazia preveniente, accende il primo lume dell'agire umano in vista della salvezza e l'anima, accesa da questo lume, si mette ad operare il bene. E' la posizione di equilibrio tra la dottrina della grazia e quella del libero arbitrio che la Chiesa aveva opposto nel concilio di Trento alla riforma luterana.

[274] La grazia preveniente è un influsso divino deciso solo da Dio che precede l'attività umana. La grazia adiutrice si attua quando l'attività umana è in corso, avendo la volontà e il libero arbitrio deciso quella attività su ispirazione della grazia preveniente.

[275] In attesa della grazia preveniente, l'anima è ancora nella condizione di iniziale fragilità.

[276] Trofeo facile da raggiungere (*felice*), per opera della grazia adiutrice.

Il picciol monte poi divien pendice, — piccol CF
E il cuor si trova sormontare il basso[277], — cor F
Che quel, che fu pentimento, e timore,
Se il Colosso cadeo[278], diviene amore[279]. — cadrà C *in margine interiori scr.M:* excrevit [in monte magnus *et R:* excrevit in montem magnum

E allor fatto di sé l'Uomo maggiore — e allora diventa un monte assai maggiore (*sic CFMR*
A più alta meta suo viaggio imprende, — monte per cui un altro monte imprende *pro quattuor*
E accrescendo a lui forza il Creatore — nostro pensiero e nostro forte amore *illis quos deinde*
A più sublime scopo il volo stende: — a un altro monte poi la scorta prende *restituit Cianfogni*)
Come miriam talor viaggiatore, — miriam] veggiam CFM vegghiam R
Che un monticello ratto ratto ascende,
Ed in quel suo salir fa sì gran lena, — quello FM suo *om.* CFM
Che poi per un maggior non trova pena;

Così d'amor di Grazia allor ripiena — allora piena C
L'alma (però se alla Grazia acconsente,
Che la Grazia è uno spron, non è catena, — sprone, e non catena M
Né a forza tira mai rubella gente[280]) — ribella CFMR
Sale di bene in bene, e prende lena[281]
Di lume in lume, e d'ardor più possente,
E di virtude in più virtudi ascende,
Finché al Ciel le doppie ali apre e distende. — fin ch'al R

Io dissi, al Ciel l'ali sue doppie stende,
Che sono l'intelletto, ed il volere:
E come tutto in Dio vede, ed intende
Quanto intelletto uman può mai sapere; — l'intelletto C
Così per Lui tutta d'amor s'accende
Per la necessità del suo piacere; — l'alma, e lui brama sol sempre pur lei
Dolce necessità, da cui legata — fin che sei alta dal frale, a cui legata
Libera[282] resta insieme, e insiem beata. — era, libera resta, e insiem beata

---

[277] Alzarsi dalla iniziale bassezza. Il ms. 121 Bibl. Moreniana (F) annota in margine: «excrevit in monte magnus», e il ms. 45.G.1 della Corsiniana (R): «excrevit in montem magnum» con chiaro riferimento a Dn., 2,35: *lapis autem, qui percusserat statuam, factus est mons magnus, et implevit universam terram.* Può essere interessante anche un passo del predicatore gesuita di quei tempi, Fabian Wesely (1684-1729): *Lapillus Babylonis, qui statua prostrata excrevit in montem magnum, fuit typus eorum, qui postquam ab imo surgunt, superbiunt*. La frase si trova nell'indice analitico del volume postumo delle sue prediche, s.v. *lapis* e con rimando ad un predica che cita il passo di Daniele (Wesely 1739, index, s.v. lapis).

[278] La caduta del colosso corrisponde all'azione del sasso, che è la grazia. Inusitata protesi vocalica (*cade-o*).

[279] Il pentimento, che può essere condizione iniziale per la giustificazione, con l'intervento della grazia adiutrice, diviene amore che porta a compimento la salvezza.

[280] Quanto detto tra parentesi ristabilisce l'ortodossia tridentina rispetto al libero arbitrio e alla libertà individuale per ottenere la salvezza, che escludono il concetto luterano della predestinazione.

[281] Psal. 83. 8. *Etenim benedictionem dabit Legislator, ibunt de virtute in virtutem: Videbitur Deus Deorum in Sion. Et paullo superius ibidem vers. 6. Ascensiones in corde suo disposti in valle lacrymarum.* (nota Cianfogni). Il Salmo 83 (secondo la numerazione "greca" presente nella Vulgata Clementina, 84 nella numerazione ebraica e oggi nella Nova Vulgata) scritto dai "figli di Core", custodi e cantori nel Tempio, come canto che accompagna coloro che si avvicinano al Tempio e son detti beati: le loro anime cresceranno come dice con queste immagini il salmista.

[282] L'ossimoro allitterante (*legata libera*) chiude il primo canto con coerenza teologica da parte del poeta, dato che anche i versi precedenti esaltavano l'equilibrio tra intervento della grazia divina e azione della volontà umana. L'anima umana ha doppie ali: l'intelletto comprende l'influsso della grazia e quel che da solo non può comprendere e la volontà diviene amore che consente all'anima di seguire il suo vero desiderio. Perfetti pare aver posto particolare attenzione, pur

(sic M pro illis tribus quos restituit Cianfogni)

TEMA III

Sopra Catone, che da se stesso si uccide per l'amore alla libertà di Roma. Suoi sentimenti.[283]

O bella libertà, che in Campidoglio
Un dì spiegasti i tuoi sì puri vanni,[284]
Or sei ridotta a tirannia di soglio,[285]
Già sei vicina a' tuoi più gravi affanni; — vicina] ridotta C ai tuoi R crudi F grandi MR
Nò che in catena mirar non ti voglio, — non *om.* C
Né vo' mirarti, o Roma, in lutto e in danni:
Si chiuda prima di Catone il ciglio,
Che miri serva la sua madre a un figlio[286]. — a *om.* CR

Già sei vicina[287] al tuo fatal periglio,
Né ti soggioga già forza nemica[288],
Contro di te s'è armato un empio figlio,
E toglie a te la libertade antica; — per torre C
Ch'io lo rimiri con asciutto ciglio — che C
Non vo' già che l'Istoria unqua il ridica[289]; — la storia M
Né vo' ch'abbia per gloria in tanta pena,
Che strascichi Caton la sua catena.[290]

---

nell'attimo concesso dal canto improvvisato, a questo *excipit* del secondo tema, in modo da richiamare l'uditorio sulla pregnanza del concetto di libertà, che sarà l'*incipit* del terzo tema. Questa volta il nostro cantore riesce ad introdurre il nesso tra gli argomenti dei due temi (quel nesso che generalmente viene itrodotto nell'epilogo) fin dalla prima parte dell'improvvisazione.

[283] Il ms. di Siena (C) riporta invece come intestazione: «Catone, vedendo Roma vicina a perdere la libertà per mano di Cesare pria che prostrarsi alla miseria elegge di morire e di propria mano s'uccide». Uno dei mmss. di Firenze (F) «Sopra Catone, che vedendo Roma vicina a perdere la libertà per mano di Cesare, prima che trovarsi a tal miseria, elegge di morire e di propria mano s'uccide». L'altro ms. fiorentino: «Catone, più tosto che vedere Roma senza libertà da Cesare toltagli, elegge di uccidersi da se medesimoi» Questi due mmss. (che contengono in ordine casuale i vari passi collazionati in apparato di questo volume) portano anche le errate dizioni «primo tema» e «canto 1°».

[284] Allusione alla liberazione del colle più importate di Roma in almeno due accadimenti dei primi secoli della storia repubblicana (occupazione dei sabini e assedio dei galli) che costituirono episodi fondamentali nell'esaltazione dei valori civici dell'Urbe.

[285] *soglio* è il seggio d'un monarca: Roma sta per perdere la libertà repubblicana per opera di Cesare.

[286] Roma, la madre, diverrà serva di Cesare, uno dei suoi figli.

[287] Si rivolge a Roma.

[288] Era stato un tema ricorrente anche nella storiografia antica sulle guerre civili il richiamo alle epoche eroiche in cui il valore guerriero dei Romani era rivolto verso le minacce dei nemici esterni di Roma. Sallustio vedeva la distruzione di Cartagine come uno degli inizi della corruzione di Roma (La Penna 1973, pp.232-4). Il *metus hostilis* rinsaldava nei tempi antichi il popolo romano, mentre ai tempi delle guerre civili sono i cittadini a minacciare la libertà. E' ben noto il contrasto tra Catone il Censore e Scipione Nasica prima della terza guerra punica. Floro, nella sua epitome liviana, così lo riferisce (I, 31): *Cato inexpiabili odio delendam esse Carthaginem, et cum de alio consuleretur, pronuntiabat, Scipio Nasica servandam, ne metu ablato aemulae urbis luxuriari felicitas urbis inciperet*. L'esaltazione della figura di Scipione Nasica aveva trovato a Siena particolare risalto iconografico nel ciclo di affreschi dell'anticappella del Palazzo Pubblico, con il ritratto di Taddeo di Bartolo. I primi due esametri della didascalia dell'affresco esaltano tra l'altro proprio questo aspetto: *si mea prerigidum superassent dicta Catonem / in vitium non versa foret Romana potestas*. Cfr. Caciorgna Guerrini 2003, pp. 306-308.

[289] Catone privilegia la sua fama postuma di difensore della libertà.

[290] In tutto questo canto è Catone e parlare in prima persona. La storia ben nota di Catone, detto l'Uticense perchè suicidatosi in quel luogo vicino a Cartagine nel 46 a.C. per non vivere in quella che considerava la futura tirannia di

Già sparso il sangue corre da ogni vena[291],
Cerca l'alma che fugge il suo sentiero[292],
Rimira omai vicina la catena[293], omai] già CFMR
Ma pur non teme: Il Vincitore altero altiero CR
Dirà, che l'aria ha di fragor ripiena, di fragore ha piena C
Ma non dirà, che ha di Caton l'impero,
Che se Caton da sé trafitto cade, Catone FMR da sé] ora CFMR
A migliore vita aprì ben mille strade. miglior FMR apre C

Al nume dell'antica libertade
Vittima illustre adesso già mi sveno;
Io non vedrò per le romane strade
Scorrer superbo e trionfante il freno,
Né mirerò per l'ampie sue contrade
Di tirannia crudel l'empio baleno,
Né mirerò con alto mio rossore, alto] questo CFMR
Che chi già fu ribelle sia Signore[294]. sia] ora è CFMR

Non cade un Uomo forte allor che muore,[295]
Se per giusta cagione incontra morte,
Che nella fama egli ha vita migliore,
E vive in quella generoso e forte:
Teme il morir chi in seno ha basso il core, lasso il C cuore CFM
Teme il morir chi alla vita le porte a la M
Aprì già servo, e che non spera altronde
La libertade, ed il suo cuore confonde. libertà R cuor FMR

So, che varcate là di Lete l'onde
Quando da me lo spirto fia diviso, lo spirto da me C

Cesare dopo la sconfitta di Pompeo, è evocata attraverso l'enorme fortuna che il personaggio storico aveva avuto grazie alla epica esaltazione nella *Pharsalia* di Lucano e alla conseguente posizione di guardiano ultraterreno della libertà, ruolo in cui lo incontra Dante sulla spiaggia del Purgatorio. L'esaltazione della libertà e delle virtù civiche, di cui Catone teme la perdita definitiva sotto una nuova tirannia, è portata avanti nei versi del Perfetti in toni magniloquenti, classicheggianti e quasi virgiliani. Mancano i toni drammatici ed espressivamente estremi della particolare epica lucanea e l'essenzialità etica del Catone con cui parla Dante. Perfetti sceglie per la sua improvvisazione la tipologia dell'*exemplum* civico, personaggio storico innalzato a paradigma donde si propagano le virtù del cittadino.

[291] Il suicidio di Catone è narrato da Plutarco (Vitae, Κάτων, 70, 8-10) che non parla di svenamento. Catone si è invece conficcato il pugnale *sotto il petto*. I servi se ne accorgono solo perché cade dal letto e urta una tavoletta. Un medico tenta di rimettergli dentro il ventre le viscere fuoriuscite e di cucirgli la ferita, ma Catone si oppone e addirittura la riapre con le sue mani. Pertanto lo spazio di tempo per le riflessioni descritte nei versi del Perfetti non ha riscontro nelle fonti. Lungo è invece nel racconto di Plutarco il tempo che precede il suicidio, quando Catone conversa di filosofia con gli amici e legge più volte un dialogo di Platone.

[292] Meglio leggere *sentiero* come oggetto di *cerca l'alma* e considerare *fugge* intransitivo.

[293] Catone attende la morte mentre la tirannia (*la catena*) si avvicina. Cesare ha sconfitto a Tapso i pompeiani e nulla più si oppone al suo potere assoluto su Roma.

[294] Dopo il celebre episodio del passaggio del Rubicone, Cesare era considerato ribelle alle istituzioni romane dalla parte avversa a lui e filosenatoria.

[295] In questa ottava Perfetti delinea a suo modo la giustificazione del suicidio per il saggio stoico: la facoltà di scegliere il modo giusto per morire, l'adempimento del proprio destino nel mondo che conferirà una giusta fama, la negazione del timore della morte, che prende solo chi è servo e non ha raggiunto l'altezza morale nella sua anima.

Mille alme amiche di virtù feconde — alme] altre C
Liete m'attenderan giù nell'Eliso:
Verranno incontro alle felici sponde,
Ed in mirar questo turbato viso
Diran, Catone, e come sei venuto ?
Qualche caso fatal fors'è accaduto ?[296] — fors'è] sarà CFMR

So che primiero incontro verrà Bruto[297] — so che a primiero C a primiero F al primiero R
Di Libertade amante, e fondatore,
E che coll'ardir suo tanto temuto
Ristabilì di Libertà l'onore:
Ecco che appresso a questo è succeduto — presso C
Manlio[298], più Capitan che genitore, — più] pria C
Ed in quel lieto e fortunato giorno
Mille bell'alme mi vedrò d'intorno. — bell'alme] alme allora CFMR mi verran M

Mirerò Muzio[299] ancora in quel soggiorno[300] — e vedrò CFMR Muzzio M
Mostrare in ombra quell'accesa mano, — mostrar F
Né so già se per vanto o per iscorno, — mostrarla a me per doglia e insiem per scorno CFMR
Poi che il colpo fatal fu steso invano: — Poi] già CFR sia M
Scipio vedrò, che al suo gran Cocchio intorno — che al tuo gran] ch' CF al di lui CFMR
Tanti schiavi condusse al suol Romano[301],
Vedrollo allor di disperato in atto
Pianger tutto il Senato ormai disfatto[302].

---

[296] Le *alme amiche di virtù feconde* chiedono a Catone quale *atto fatal* lo hanno condotto al suicidio: il suicidio stoico non può scaturire da un momentaneo cedimento al dolore o alle passioni, ma è una scelta razionale e motivata come atto estremo per rispondere ad una situazione eccezionale e fatale.

[297] Lucio Giunio Bruto fu il fondatore della libertà romana con la cacciata da Roma dell'ultimo e tirannico re Tarquinio nel 509 a.C., Questo atto, nell'apparato leggendario delle origini ripreso nell'opera storiografica di Tito Livio, avvenne in seguito alla violenza subita da Lucrezia, moglie di Collatino, da parte del figlio di Tarquinio. Sul cadavere di Lucrezia, suicida, Bruto aveva giurato di cacciare i re e ristabilire la libertà del popolo romano. Bruto e Collatino furono i primi due consoli della tradizione repubblicana. Marco Giunio Bruto, il cesaricida nipote di Catone, vantava la discendenza da quel Bruto.

[298] Tito Manlio Torquato, figlio di Marco Manlio Capitolino (leggendario liberatore del Campidoglio e poi condannato ad esser gettato dalla rupe Tarpea per il sospetto di aspirare a farsi re), più volte dittatore e console, durante la guerra contro i latini, fa eseguire la condanna a morte del proprio figlio, reo di aver accettato di battersi a duello, senza averne ricevuto ordine, con Gemino Mecio, eminente guerriero della parte avversa. Tra lo sbigottimento generale, Manlio antepone il proprio dovere di console e l'esempio civico all'affetto di padre. (Tito Livio, *Ab U. cond.*, VIII, 7).

[299] Al tempo che, dopo la cacciata dei Tarquini, il re etrusco Porsenna assediava Roma, secondo il racconto di Livio (II, 12-13), il giovane nobile romano Caio Muzio, considerando indegno che un popolo libero tollerasse di essere reso schiavo da quell'assedio, si fa autorizzare dal senato ad entrare di nascosto nel campo nemico. Giunto presso la tenda del re Porsenna al di là del Tevere, tenta di pugnalarlo, ma sbaglia persona e uccide uno scriba, che indossava anch'egli un ornamento regale. Scoperto l'errore ed essendo in procinto di essere condannato da Porsenna, Muzio, tra lo stupore degli etruschi, e sostenendo così di voler punire la sua mano che aveva errato, la mette sul fuoco di un braciere tenendovela finché non si è del tutto consumata nelle fiamme. Aggiunge poi che il suo atto è fallito, ma altri trecento giovani romani sono pronti a cimentarsi nella stessa impresa. Allora Porsenna, in seguito a tale dimostrazione e a tale minaccia, invia un'ambasceria a Roma e desiste dall'assedio.

[300] Allude al luogo dove dopo la morte soggiornano le anime dei saggi e dei valorosi che hanno scelto la libertà anche a prezzo della vita.

[301] Allusione ai trionfi celebrati da Publio Cornelio Scipione l'Africano. Sfugge però un più preciso riferimento.

[302] E' probabile che ci si riferisca alle scene della ingratitudine verso Scipione. Da Aulo Gellio (Noctes, IV, 18) e da Polibio (XXIII, 14) conosciamo le due sedute senatorie, nella prima delle quali (secondo Gellio tenuta nel giorno anniversario della battaglia di Zama) Scipione incita il senato a non considerare proprio in quel giorno le accuse

Io lor risponderò, né so in qual atto
Se di doglioso, oppur di non curante[303],
(Che dall'esilio[304], e in un dal mondo tratto — in un] insiem CMR insieme F
Io diverrò d'un altro ben[305] amante) — d'un altro bene diverrò l'amante CFMR (io diverrò FMR)
Alme il vostro lavor tutto è disfatto, — lavor] valor C
E la gran tela[306] che fu ordita avante, — E *om.* C
Già la recise empio crudel consiglio,
Ma, quel che è peggio, fu mano di figlio. — ch'è R

Se toglie di Sparviero il crudo artiglio
Una colomba mesta, ella si duole,
Ma se alla morte, od al vicin periglio
Il suo parto la guida, e la sua prole;
So che di mente è priva e di consiglio,[307] — è *om.* C
E che perciò non può formar parole,
Ma se il potesse, oh qual rabbia e dispetto — ma se parlar potesse o qual dispetto CFMR
Mostreria contra 'l figlio suo diletto ! — mostreria contra 'l] avrebbe contro il CFMR

Quello che accaderebbe a un augelletto,
Anime belle, oggi è accaduto a Roma;
Non un sparvier, ma un figlio suo diletto
L'antica Libertade ha oppressa e doma:
Se d'Annibale un figlio maledetto
Avesse imposta a Lei sì grave soma,
Saria forse maggior, più grave il danno,
Ma assai minore sarebbe poi l'affanno.[308]

---

rivoltegli sul denaro che avrebbe preso da Antioco III prima della battaglia di Magnesia: chi lo accusa (definito nel testo di Gellio un *nebulo*, un ciarlatano) dovrebbe pensare che ha la possibilità di parlare proprio grazie a lui che ha difeso la libertà di Roma (δι' ὃν αὐτὴν τὴν τοῦ λέγειν ἐξουσίαν ἔχουσιν οἱ κατηγοροῦντες, Pol., XXIII,14,3). Nella seconda si svolge invece la celebre scena in cui Scipione, per confutare una simile accusa, prima esibisce carte che dimostrerebbero la sua onestà e quella del fratello Lucio, poi subito le fa a brandelli perché lui che ha portato a Roma l'Asia, la Libia e l'Iberia non può sottoporsi a tale infamante accusa. La prima seduta si conclude con i senatori che seguono Scipione e abbandonano l'accusatore; la seconda con l'assemblea senatoria che rimane in silenzio. Scipione però in seguito alla ingratitudine mostrata da queste accuse abbandona Roma in volontario esilio. Fin dal quattrocento, gli *exempla* di virtù connessi a Scipione nella letteratura e nella iconografia civile riguardavano le virtù eroiche e quella della continenza dopo il trionfo, ma era presente anche il tema della ingratitudine (Caciorgna 2014).

[303] Catone si domanda se, nel momento di questo colloquio con le grandi anime del passato, avrà già abbandonato i turbamenti della vita terrena e avrà già raggiunto l'atarassia, che per il saggio stoico è la vittoria della ragione sulle passioni del mondo e il loro abbandono. *Non curante* dunque in quanto imperturbabile dinanzi agli affanni della vita terrena.

[304] Dopo la morte di Pompeo (ucciso a tradimento da Tolomeo dal quale si era rifugiato a seguito della sconfitta a Farsalo), Catone con alcune migliaia di pompeiani attraversa la Libia per raggiungere Utica, vicino a Cartagine, in una sorta di esilio, che avrebbe dovuto dare ai pompeiani la possibilità di sfuggire alla tirannia cesariana e di riorganizzare la lotta contro Cesare.

[305] La serenità della saggezza che coincide con la libertà dell'anima.

[306] L'ordito dei valori civici repubblicani, sui quali si fonda la libertà.

[307] Ancorché priva di pensiero e capacità di decidere, una colomba considererebbe più grave subire una violenza da un suo figlio (*parto*) che subirla da uno sparviero.

[308] L'*affanno* è il dolore e il sentimento dell'oppressione: per l'animo, tale dolore è più forte perché viene provocato da un figlio di Roma e non da Annibale, anche se l'oppressione da parte di un nemico esterno sarebbe stata materialmente più dura.

Ma che si faccia un figlio poi tiranno, ma che un figlio si facci R
Un figlio dalla Lupa già allevato,
E che macchini il figlio un grave inganno machini C il] un CMR grave]grand' C danno R
Alla madre, che pria l'ha generato, pria] già CFMR l'ha] la M
E che da un figlio il suo crudele affanno
Riceva il Campidoglio, ed il Senato,
Quanto sia mal, pensatelo pur voi,
Anime belle de' Romani Eroi.

Anime belle sì pensatel voi, sì *om.* CFMR pensatelo CFMR
Voi che spargeste già sangue e sudore
Per fare in Roma un pieno stuol d'Eroi, stuol pieno C
Ed ora avete un angue[309] traditore,
Angue crudel, che co'veleni suoi
Attossica ogni frutto, ed ogni fiore,
E qual gragnuola[310], che mai non si vide, gragnola M
Ancora in messe[311] libertà recide.

O voi felici, che[312] l'età[313] non vide
Ne' fieri tempi[314], in cui son vissut'io,
E non vedesti tante genti infide
Sparger per Roma un sanguinoso rio.
O voi felici, a cui fortuna arride
Bevere in Lete[315] un sempiterno oblio, sempiterno] fortunato C

[309] Latinismo per *serpente*.
[310] Nell'uso popolare toscano è sinonimo di *grandine* (propriamente, nel linguaggio meteorologico, indica un fenomeno leggermente diverso).
[311] Questa immane grandinata, che è la tirannia cesariana, distrugge la libertà durante la mietitura, forse a significare proprio nel momento in cui se ne sarebbero colti i frutti. *Messe* indica la mietitura e l'epoca in cui viene effettuata.
[312] In funzione di complemento oggetto di *vide*.
[313] Qui nel senso dello scorrere del tempo.
[314] *fieri* è adoperato come latinismo (in latino l'aggettivo *ferus* ha solo la connotazione negativa di *selvaggio*). Sono i tempi delle guerre civili, a partire da quella degli anni 83-82 a.C. tra Mario e Silla, di cui Catone conserva memoria (era nato nel 95).
[315] Nella tradizione orfico-pitagorica, le anime nell'al di là bevevano al fiume Lete per dimenticare la vita passata prima di reincarnarsi. Perfetti aveva certo in mente il sesto libro dell'Eneide virgiliana, interamente dedicato al viaggio di Enea, guidato dalla Sibilla Cumana, negli inferi e culminante nell'Elisio nell'incontro con il padre Anchise, che illustra al figlio la schiera delle anime destinate ad incarnarsi nei personaggi che faranno grande la stirpe di Enea e Roma. Al verso 705, quando Enea ha appena tentato di abbracciare l'anima paterna, è citato per la prima volta il fiume Lete: *Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem* ("il fiume Lete che scorre davanti alle quiete dimore" trad. Fo-Giannotti 2012). Ai vv. 713-5 ecco l'effetto delle acque del Lete: *tum pater Anchises: 'animae, quibus altera fato / corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam / securos latices et longa oblivia potant* ("E allora il padre Anchise: "Le anime, a cui per destino / altri corpi son dati, all'onda del fiume leteo / linfe che levan le pene bevono, e oblio sterminato", trad. Fo-Giannotti 2012). Virgilio attinge probabilmente a Platone nella descrizione di un processo di reincarnazione e purificazione delle anime, della loro provenienza dall'anima universale e del loro "appesantimento nei corpi durante l'esitenza terrena". Sulla complessa visione virgiliana e sulle questioni dibattute della sua interpretazione si vedano i riferimenti nell'apparato di note di Fo-Giannotti 2012. In Dante il fiume Lete, il primo dei due fiumi del paradiso terrestre, ricorre varie volte nelle vicende degli ultimi cinque canti del Purgatorio. La sua funzione è di dare l'oblio dalle colpe una volta che le anime siano giunte nel paradiso terrestre dopo l'espiazione purgatoriale e siano pronte alla beatitudine. Per gli antecedenti danteschi cfr. Mazzamuto 2005. Perfetti qui cita il fiume Lete come un aiuto alla atarassia delle anime dei grandi romani, che, una volta bevute quelle acque, non sarebbero più in grado di vedere i drammi del presente.

O voi felici, che quaggiù già liete[316] — oh R quaggiuso in Lete M
Le umane cose mirar non potete ! — l' FM

Felici voi, che visto non avete — havete F
Ne' Farsalici campi il gran furore[317],
Voi non miraste, avventurose e liete[318], — miraste] vedeste CFM
Perduti i frutti del Roman valore:
Io per venire a voi non bevvi in Lete, — venir da voi M
Né il labro mio gustò da quell'umore, — labbro R di FM
Che tutto il mal mi volli ricordare,[319]
Per qui poterlo a voi poscia narrare.

Nel fiume io non mi volli già fermare, — io *om.* CM
Perché venire a voi avea gran fretta, — io avevo M gran *om.* CFMR
E mi parea mill'anni di svegliare — sapea CFMR
Ancora in voi un spirto di vendetta; — uno M
Acciò se mai v'è dato di girare — a ciò M
Intorno alla Città cara e diletta,
Portiate in mano un fulmine, e quell'empio
Sveniate nel Senato, oppur nel Tempio.[320]

Onde cadendo in memorando scempio
Non serbi almen di sua empietà l'erede, — su' F
E serva a ognuno che verrà d'esempio
Qual premio aspetti violata fede;
Sia dunque nel Senato, o sia nel Tempio, — o sia] o pur C
Opriam ciò che da noi l'onor richiede;
Cada quell'empio omai da noi trafitto,
Se merta tanto onor' il suo delitto. — tant' FM onore MR

Ma se tanto non merta il suo delitto, — non merta tanto CFMR
Lo merta almeno il cenere degli Avi, — degl' M
Che nell'udire quel traditor trafitto, — udir FMR
I marmi loro sentiran men gravi;
E l'alme lor, che han fatto qui[321] tragitto,

[316] Può darsi si riferisca alle anime (un tempo liete nella vita terrena), come è da supporre se si confronta il terzo verso dell'ottava successiva, oppure alle *umane cose* che un tempo erano state liete.
[317] A Farsalo, in Tessaglia, nel 48 a.C., ebbe luogo lo scontro decisivo della guerra civile tra Cesare e Pompeo.
[318] Aggettivi riferiti alle anime dei grandi romani e al loro stato nel tempo della loro vita, quando ancora non imperversava la guerra civile e la minaccia della tirannide.
[319] Catone ha, per così dire, rimandato il raggiungimento della condizione di atarassia, con il rifiuto di bere l'acqua che dà l'oblio dai dolori e dalle passioni, al fine di poter raccontare alle anime dei grandi romani del passato le tristi vicende della perdita della *libertas*. Addirittura Perfetti immagina che Catone voglia scuotere anche quelle anime dalla loro raggiunta e ben meritata imperturbabilità, perché possano tornare ad agire sulle vicende umane.
[320] Catone auspica che le anime dei grandi romani divengano ultori e spengano nel sangue l'instaurazione della tirannide cesariana. Il tirannicidio dovrà aver luogo in senato (una sorta di profezia *post eventum*) o in un tempio, come un sacrificio alla *libertas*.
[321] Nell'Elisio, che ospita le anime dei grandi romani. Il tirannicidio (a cui nei versi precedenti quelle anime son chiamate a partecipare) assume in questi versi la funzione che nelle dottrine orfico-pitagoriche ha la reincarnazione: purificare l'anima in vista dell'ultimo soggiorno. Anche nei cit. passi virgiliani quegli spunti pitagorici sono alla base della visione del destino delle anime dei grandi.

I giorni meneran lieti e soavi. guideran CFMR suavi M
E almeno in quel felice almo soggiorno
Aura di Libertà spirerà intorno. d'intorno M

Io per venire fra voi men disadorno, venir R m'en' C
Con qualche marca del Roman valore, di M
Col petto aperto venni a far soggiorno,
Per far veder, che ho di Romano il core, ch' CR cuore FM
E se il Tiranno freme d'ogn' intorno,
Un'altra strada già m'aprì l'onore,
Per cui vengo a far fede in tal sembianza
di questa qualsisia forte Costanza[322].

Or m'accogliete, Amici, in vostra stanza,
E rinnoviamo qui Roma migliore,
Un'altra Roma, ch'abbia più Costanza, rinnoviamo con valore, e con costanza M
Un'altra Roma, ove non sia furore,
Roma di pace, e Roma di Speranza,
Che unisca tutti in vincoli d'amore,
Roma più bella, e Roma più perfetta, perfetta] diletta CFMR
Che i cari figli a un'altra Roma aspetta.

EPILOGO O REPETIZIONE DE' TRE SUDDETTI TEMI

Grande Iddio vuoi che Mosè
Al tuo popolo favelli,
Sia pastor di molti agnelli;
Ma egli poi mi darà fe' ?

Credrà mai, che il gran Signore
Scelga me per istrumento,
Se già dietro al caro armento
L'altro giorno fui pastore ?[323]

Credrà me di scettro degno,
Me, che uccisi un dì l'Ebreo,[324]

[322] La costanza di Catone è la sua coerenza di adesione ai valori morali e civili anche davanti all'imperversare della tirannide. Tramite questa virtù Catone acquista il suo posto tra i grandi romani e può raggiungerli nell'Elisio. Perfetti accentua la violenza quasi truculenta della sua morte nell'intento di sottolineare la specificità di Catone, che raggiunge l'imperturbabilità attraverso un confronto violento con la realtà del suo tempo. In questo tipo di elogio dell'Uticense, certo Perfetti aveva presente l'esaltazione che ne faceva Seneca nel *De Constantia Sapientis*. Di lui Seneca dice *neque enim Cato post libertatem vixit nec libertas post Catonem* (*De const.sap*., II, 2) e riguardo alla imperturbabilità come dote del saggio (*nullam enim sapientem nec iniuriam accipere nec contumeliam posse*, ivi, II, 1) indica proprio lui come *exemplar sapientis.*

[323] Allusione al gregge di Ietro di cui era stato pastore; vedi note precedenti.

[324] Non si comprende a quale uccisione si possa riferire questo verso. Mosè non uccide direttamente ebrei. Su suo ordine e per volontà di Dio in Es., 32, 27-28 i figli di Levi uccidono altri ebrei dopo il fatto del vitello d'oro; in Nm., 15,

Che ribelle al ciel si feo,
Percotendo d'Israelle
Una delle afflitte agnelle;
Se quel popol dispettoso[325],
E' nemico al mio riposo,
Ciò che in me fu amore e zelo,
Ei d'amore sotto il velo
Lo stimò fiamma di sdegno ?
Credrà me di scettro degno ?

E l'Invidia che dirà
Nel vedermi sollevato ?
Ah che il popol forsennato,
Grand'Iddio, non m'udirà.

Ma giacché così tu vuoi;
Così vuole ancor Mosè;
Il comando tocca a te;
L'ubbidienza tocca a noi.

Ma se dico, Iddio comanda,
Lo credran forse un inganno,
E allor subito diranno,
Mostra un po' chi ti ci[326] manda.

Grande Iddio e che dirò ?
Son pastor, sono ignorante,[327]
A quel stuol mezzo baccante[328]
E che mai risponderò ?

Nell'Egitto egli avvezzato,
Quasi quasi s'è scordato
Del primiero suo costume;[329]

32-36, un ebreo è lapidato per aver raccolto legna di sabato; in Nm., 16, 29-33 Mosè fa spalancare la terra ad inghiottire la gente di Core che si era ribellata a lui e al Signore. Si tratta però di condanne che seguono la dettatura delle leggi quando ormai Mosè ha guidato il popolo fuori dall'Egitto ed è suo capo. In questi versi ci si riferisce invece ancora alla situazione di "investitura" di Mosè a capo del suo popolo in vista della liberazione dalla schiavitù in Egitto. Sembra quindi legittimo concludere, anche in riferimento ai versi corrispondenti del primo tema improvvisato che qui si richiama, che Perfetti abbia commesso una grossolana svista, dicendo "ebreo", ma riferendosi ancora alla uccisione dell'egiziano che aveva percosso un ebreo nel già cit. passo di Es., 2, 11-12. A meno che non sia un errore del trascrittore durante l'ascolto.

[325] In Es., 32, 9 e 33, 3 e 5, il popolo d'Israele è definito *dalla dura cervice*.

[326] a noi

[327] La condizione di ignoranza non è certo legata all'esser pastore, specialmente in epoca biblica. Qui Perfetti si riferisce alla mancanza di capacità oratorie che spesso (vedi note precedenti) Mosè fa presenti al Signore.

[328] Le *baccanti* erano donne che nella mitologia greca facevano parte del seguito del dio Dioniso (Bacco) ed erano invasate: durante il culto o in occasione della manifestazione del dio potevano compiere azioni folli e violente.

[329] Nel testo biblico dell'Esodo e dei Numeri il popolo di Israele, una volta fatto uscire dall'Egitto e dimorante del deserto, manifesta spesso una esecrabile nostalgia della schiavitù sotto il Faraone, quando almeno aveva di che vivere. Può darsi che Perfetti abbia qui presenti questi passi e tutti quelli che si riferiscono a ribellioni contro Mosè stesso e contro il Signore, per far pronunciare a Mosè tale accusa.

Ha perduto ogni buon lume,
E d'Iddio fa poca cosa
Come in ombra, e mezz'ascosa.

Se diranno a me, chi è
Questo Dio; che lor dirò ?
Poco fan quelli di Te,
Di Te nulla io dir saprò.

In tremendo augusto tuono
Parla Iddio alto e possente,
Dice, annunzia[330] a quella gente,
Che Io son quegli che sono.

Io son quei, che son, che fui,
E che sempre ognor sarò,
E che forza a'detti tui,
E vigore io porgerò.

Io son quei, la cui Essenza
Da niun'altro non dipende,
Io son quei, la cui Potenza
Da niun'altro il braccio prende.

Io son quei che ho tutto il bene,
E l'ho tutto chiuso in me;
Sono poi picciole vene[331],
Benché sembrin vaste e piene
Le delizie, che ne spande
Giù nel mondo il poter grande
Del Voler, dell'Amor mio,
Benché sazio in suo desio
Non sospiri altro il mortale,
E dei suoi sospir sull'ale
Brami il ben, che ben non è.[332]

Io so quei, ch'è, *son chi sono*,
E per me quel Sol risplende,
E per me favella il tuono,
Ed il fulmin, che discende.

E se affatto non è spenta
(Come spenta ancor non è)
Nel mio popolo la fe',
I miei doni a lui rammenta.

---

[330] Inizia da qui il discorso diretto del Signore.
[331] *vene* nel senso di canali che portano effetti del sommo bene anche nel mondo.
[332] Gli uomini si saziano di un falso bene, quello materiale, e trascurano il vero bene.

Di' a color, ch' Io già formai
Il primiero Uomo innocente,
La Consorte gli assegnai,
Poi delusa dal serpente.

Io son quei, che dentro l'Arca,
Che fu idea d'un'altra barca,[333]
Dallo sdegno mio fremente
Salvai tutta l'altra gente
Da quel pianto, e da quel lutto,
Ch'avria già spento e distrutto
L'uman seme tutto tutto.

Io son quei, che rivelò
Sua sembianza in parte ascosa
Al gran Padre dei Credenti,
E Pastor di tante genti,[334]
Che di Spiriti celesti
Sotto specie pellegrina
Nella strada misteriosa
Tre ne vide un n'adorò.[335]

Dille alfine, ch'Io son quello,
Che una volta ben sapranno

---

[333] Come detto in note precedenti, l'arca di Noè è *figura* della chiesa. Perfetti adopera l'espressione *che fu idea* in riferimento proprio alla lettura figurale del testo biblico, sulle orme del già cit. 1Pt. 3, 20-21: *qui increduli fuerant aliquando, quando exspectabant Dei patientiam in diebus Noë, cum fabricaretur arca: in qua pauci, id est octo animæ, salvæ factæ sunt per aquam. Quod et vos nunc similis formæ salvos fecit baptisma: non carnis depositio sordium, sed conscientiæ bonæ interrogatio in Deum per resurrectionem Jesu Christi*. L'espressione *similis formae* contenuta in questo passo dell'epistola di Pietro è quella a cui Perfetti si riferisce dicendo *fu idea*. La dimestichezza di Perfetti con i sensi della lettura biblica può spiegare in particolare quella parte originale dei suoi canti improvvisati costituita dalla pastorella, dove il fatto narrato ingenuamente dalla fanciulla viene poi letto in più sensi diversi dal saggio Elpino.

[334] Il riferimento è ad Abramo e a Gen., 17, 4-6: *Dixitque ei Deus: Ego sum, et pactum meum tecum, erisque pater multarum gentium. Nec ultra vocabitur nomen tuum Abram, sed appellaberis Abraham: quia patrem multarum gentium constitui te. Faciamque te crescere vehementissime, et ponam te in gentibus, regesque ex te egredientur*. Dio è apparso ad Abramo e gli rivela la sua discendenza.

[335] *Genes. 18. 1 Apparuit ei Dominus etc. Et vers. 2. Cumque elevasset oculos, apparuerunt ei tres viri stantes prope eum: quos cum vidisset, cucurrit in occursum eorum, et adoravit, et dixit, Domine etc. Hinc ait Ecclesia "Tres vidit, et unum adoravit.* (nota Cianfogni). Il lungo episodio dei tre uomini attraverso i quali Dio si manifesta ad Abramo occupa per intero Gen., 18. (*Apparuit autem ei Dominus in convalle Mambre sedenti in ostio tabernaculi sui in ipso fervore diei. Cumque elevasset oculos, apparuerunt ei tres viri stantes prope eum: quos cum vidisset, cucurrit in occursum eorum de ostio tabernaculi, et adoravit in terram. Et dixit: Domine, si inveni gratiam in oculis tuis, ne transeas servum tuum : sed afferam pauxillum aquæ, et lavate pedes vestros, et requiescite sub arbore. Ponamque buccellam panis, et confortate cor vestrum: postea transibitis: idcirco enim declinastis ad servum vestrum.* Gen., 18, 1-5). Nel testo biblico la narrazione vede sempre presenti i tre uomini, ma a parlare è sempre una sola voce, indicata come quella del Signore. L'ultima citazione riportata dal Cianfogni introdotta da *hinc ait Ecclesia* ("rifacendosi a questo passo biblico così si esprime la Chiesa") è in realtà una citazione agostiniana presente certamente in omelie e sermoni riferiti al dogma trinitario. Agostino, in *Contra Maximum Haereticum Episcopum Arianorum libri duo*, II, 26, 2 così si esprime avviandosi alla conclusione della polemica contro gli ariani: … *unius erant substantiae tres viri quos vidit Abraham; cum praedixisset Scriptura: Visus est Deus Abrahae, nec tamen tres deos esse, quia et: Visus est Deus, dictum est; non, visi sunt dii; et ipse Abraham tres vidit, et unum adoravit*.

Quando tolti si vedranno
Al crudel laccio rubello.

Io son quei, che spezzerò
Del lor pie' aspre catene;
Quel gran giorno omai ne viene,
Che Israel tanto aspettò.

Io son quei, che spezzerò
Del colosso l'empio orgoglio[336];
Quel che poi riserbar[337] voglio,
A Daniello[338] io mostrerò.

Egli ancora un dì sarà
Come te misero afflitto,
Non nel fiume dell'Egitto,
Ma in altra[339] cattività.[340]

Egli il sogno spiegherà
D'un'indomita alterezza,
D'una labile fortezza,
D'un'efimera beltà.

D'oro il crin, d'argento il petto,
Fianco, e ventre bronzo eletto
Tutto il resto fia d'acciaro,
Sol di creta averà il pie'.[341]

Talché breve sua grandezza,[342]
Breve ancor sia il suo destino,

---

[336] *Passaggio dal primo Tema al secondo* (nota Cianfogni). Questa ottava segna appunto il passaggio dalla ripresa del tema mosaico a quello del colosso. Tale passaggio, che sempre Perfetti intende costruire in modo che tra i tre temi offerti a caso dall'uditorio si costituisca un filo logico, fa parte della creatività estemporanea del nostro cantore, che di volta in volta sceglie, improvvisando, il nesso da inserire tra gli argomenti. In questo caso l'accorgimento retorico scelto è l'anafora: il verso iniziale dell'ottava precedente viene ripetuto e il senso dello "spezzare", adoperato per le catene della servitù egizia, si applica poi all'orgoglio rappresentato dal colosso.

[337] Pregnante il senso di questo verbo: si allude al mettere in serbo per quel che verrà dopo il significato che va al di là di quanto viene narrato. Ancora una volta si pensa alla lettura figurale del racconto biblico.

[338] Compare il nome di Daniele, che era assente nell'improvvisazione del secondo tema. Sarebbe malevolo nei confronti del Perfetti pensare ad una momentanea amnesia riguardante il celebre personaggio biblico durante la prima fase della *performance*, poi risolta nell'epilogo. Del resto, può essere considerata parte importante del mestiere dell'improvvisatore anche la gestione delle momentanee dimenticanze e la capacità di recupero della memoria durante l'improvvisazione stessa.

[339] Tutti questi ottonari dell'epilogo sono accentati in terza, quinta e settima sede: la parola *altra* quindi deve essere letta accentata sull'ultima sillaba per non compromettere il ritmo: così forse (chi può dirlo ?) la pronunciò il Perfetti, visto che, durante l'improvvisazione, il poeta certo è più guidato dal ritmo che dalla scelta meditata delle parole.

[340] La cattività babilonese.

[341] *Qui manca il resto della Strofa*. (nota Cianfogni).

[342] Verso dal significato non molto chiaro: probabilmente la lacuna segnalata dal Cianfogni al termine della strofa precedente corrisponde alla perdita di un antecedente alla congiunzione conclusiva *talché* che, allo stato attuale del testo, ha poco senso. Non si comprende infatti cosa motivi la *breve grandezza* del colosso.

Che del monte dall'altezza
Già discende un sassolino.

Questo monte è il sen del Padre,
Che il gran Figlio generò,
Nato poi di Vergin Madre,
Per cui il Mondo liberò.

Cristo fu mistica pietra
A noi scesa fin dall'etra,
Pietra eletta ed angolare,[343]
Che si fe' tanto aspettare.

Per lui pianse ogni Profeta,
Sospirando quella lieta
Alba bella, alba foriera[344]
Di quel Sole eterno e bello,
Che salvasse dal rubello
Laccio indegno, e rie catene
La mortal misera schiera,
E adempiendo l'alta speme
Ne formasse un nuovo regno
Sol[345] d'amore, e non di sdegno.

Questo sasso divien monte,
Monte illustre, e monte eterno,
Ove in ombra già discerno
Nuovi fonti ameni e grati,[346]
Ove siano abbeverati
Nuova greggia, e nuovi agnelli
Tutti puri, e tutti belli.

Monte idea della beltà,

---

[343] Salmo 118 (117 nella Vulgata Clementina), 22: *Lapidem quem reprobaverunt ædificantes, hic factus est in caput anguli.* Il versetto è ripreso in Mt. 21, 42 al termine della parabola del padrone della vigna e in 1Pt., 2, 6: *Propter quod continet Scriptura: Ecce pono in Sion lapidem summum angularem, electum, pretiosum: et qui crediderit in eum, non confundetur.* Perfetti improvvisa sulla interpretazione cristologica del sasso che viene dall'alto a distruggere il colosso e richiama l'immagine scritturale della pietra angolare.

[344] Questa strofa si muove tra le due metafore del Cristo come sole nascente e della liberazione dalla schiavitù del peccato. Gli ottonari dell'epilogo assumono un tono più direttamente comunicativo (si ricordi l'impegno dottrinale nella parte corrispondente del secondo tema) e si avvalgono di immagini evocative, conformemente alla funzione di questa parte della *performance* che deve assicurare la permanenza di quanto ascoltato nella memoria dell'uditorio.

[345] Può intendersi come apocope sia di *sole* che di *solo*. Nel primo caso sarebbe ripresa del *sole eterno e bello* di cinque versi prima. Nel secondo manifesterebbe come il regno stabilito con la venuta di Cristo abbandona lo sdegno che accompagna le manifestazioni di Dio nel Vecchio Testamento per compiersi in puro amore. Può anche darsi che il poeta giochi con l'ambiguità dell'omografia.

[346] Tornando sulla questione simbolicamente complessa dei monti del sogno di Nabucodonosor (un monte da cui discende il formidabile sasso e un monte nel quale il sasso stesso poi si trasforma, dopo aver distrutto il colosso), qui Perfetti elude ogni impegno esegetico e crea versi di tipo diverso, ricordandosi addirittura del motivo del *locus amoenus*: al tempo dell'ultimo regno gli agnelli saranno ammessi alle fonti del monte e il bene sarà congiunto alla piacevolezza estetica.

Tanti Martiri lo sanno,
Che il colore ognor gli danno
Coll'ardente Carità.[347]

Su tal Monte il guardo mio
Vede alzarsi di repente
Trono eccelso di Pietà,
E fondarsi nuovo Regno,
Che del Ciel tutto è disegno,
Ove i figli del Gran Dio
Nel contrasto più veemente
Godon piena Libertà.[348]

Libertà di puro amore,
Libertà benché legata
Con un nodo caro e dolce,
Onde il core e i sensi molce,
E gl'infiamma di Virtù,
Che quest' è la servitù
Delli schiavi del Signore.[349]

---

[347] Quartina di non facile comprensione, introdotta analogicamente dall'ultima parola della strofa precedente. Che l'avvento del Regno di Dio sia compimento dell'idea di bellezza non sembra avere supporti scritturali. Is., 53, 2-3 parrebbe anzi escluderlo: *Non est species ei, neque decor, et vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus eum: despectum, et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem, et quasi absconditus vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum.* Né si può pensare che Perfetti abbia tenuto presente il testo greco di Gv, 10, 11: *Ἐγώ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλός· ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς τὴν ψυχὴν αὐτοῦ τίθησιν ὑπὲρ τῶν προβάτων* , visto che anche la Vulgata Clementina riporta: *Ego sum pastor bonus. Bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis.* Il senso della ideale bellezza del Regno di Dio è dunque da intendersi come affermazione originale del nostro cantore, che la spiega con l'attrattiva che quella bellezza ha sui martiri, che, dal loro canto, vi contribuiscono con il colore del loro ardente amore, evidentemente il rosso dell'ardore e del sangue.

[348] La strofe di ottonari che qui si conclude doveva avere un sicuro impatto sugli ascoltatori, ma pone alla nostra lettura "meditata" alcune difficoltà interpretative che riflettono la complessità della sua creazione improvvisata. Di certo Perfetti aveva intenzione di cominciare ad introdurre la tematica della libertà, con il fine di attuare il passaggio al terzo argomento, quello della morte di Catone. L'esaltazione del monte che corrisponde al Regno instaurato con la Redenzione lo costringeva però a partire addirittura da una prospettiva escatologica (*nuovo Regno / che del Ciel tutto è disegno*), per la quale poteva aver presente Mt. 24, 29-44. Per giungere al tema della libertà ha bisogno di riferirsi ad un *contrasto più veemente*, probabilmente quello tra la libertà che l'uomo sente di perseguire nella materialità della carne e nella vita terrena (quella dunque dei regni precedenti simbolizzati nei i vari materiali del colosso distrutto) e la libertà nel Regno che viene alla fine dei tempi. Per tale concetto di libertà e per il contrasto di questa libertà con la schiavitù del peccato il nostro cantore avrà certo avuto presenti diversi passi neotestamentari. Rm., 6, 6: *Hoc scientes, quia vetus homo noster simul crucifixus est, ut destruatur corpus peccati, et ultra non serviamus peccato*; Rm., 7, 4-6: *Itaque fratres mei, et vos mortificati estis legi per corpus Christi: ut sitis alterius, qui ex mortuis resurrexit, ut fructificemus Deo. Cum enim essemus in carne, passiones peccatorum, quæ per legem erant, operabantur in membris nostris, ut fructificarent morti. Nunc autem soluti sumus a lege mortis, in qua detinebamur, ita ut serviamus in novitate spiritus, et non in vetustate litteræ*; Rm., 7, 25: *Igitur ego ipse mente servio legi Dei: carne autem, legi peccati*; Gv., 8, 32: *et cognoscetis veritatem, et veritas liberabit vos*; Gv., 15, 15: *Jam non dicam vos servos: quia servus nescit quid faciat dominus ejus. Vos autem dixi amicos: quia omnia quæcumque audivi a Patre meo, nota feci vobis*.

[349] Al termine della parte di questo epilogo sul sogno di Nabucodonosor, Perfetti ha dunque introdotto il contrasto tra la libertà terrena ed una libertà dalle schiavitù del peccato che si compie in una prospettiva ultraterrena. Il passaggio al tema della morte di Catone si fonderà dunque sulla analogia del colloquio di Catone, liberato dalla schiavitù della tirannia terrena di Cesare, con le anime dei grandi romani ammessi nell'Elisio, liberi per il loro eroismo e la loro saggezza.

Mira un po' del sasso infranto[350]
Cosa resta di memoria ?
Sol rimane un po' di gloria
Perché v'è Catone accanto:[351]

Ma una gloria tanto vile,
Cui virtude non è sprone,
E' bensì disperazione,
Ch'è coperta con un velo
Di valor, coraggio, e zelo,
Che la rende un po' gentile.[352]

S'appagò d'un monticello[353],
Di cui il vento ne fa scherno,
Or lo[354] vede nell'Inferno,
Ch'ei fu lupo, e parve agnello.

Altri già di lui parlò,[355]
E narrando i pregi suoi,
In sembianza degli Eroi,
Solamente l'effigiò.

Caton già di Lete l'onde
Glorioso ha tragittato
E narrar vuol del Senato,
E di Roma il fiero scempio,
E l'ingiurie di quell'empio.

Da lontano ei scorge Bruto,[356]
Che già incontro gli è venuto,

---

[350] Difficile riferimento. Il *sasso infranto* può essere quello che è disceso a rompere il colosso e che poi si è trasformato nel nuovo monte, ma l'interpretazione cristologica di quel sasso contrasta fortemente con i versi che seguono. Il sasso dunque deve essere inteso come il colosso: uno dei regni distrutti è il dominio di Roma, al quale non rimarrebbe gloria (specie se si considera la storia in senso finalistico ed escatologico) se non fosse per Catone e per i valori di libertà che incarna.

[351] *Passaggio al Terzo Tema.* (nota Cianfogni).

[352] Strofa di difficile comprensione. Pare riferirsi alla gloria di Cesare che, agli occhi di Catone, è priva di ogni virtù e quindi di scarso valore (*vile*). Il valore e la gloria che l'accompagnano sono un velo che la rendono di nobile aspetto (*gentile*), ma solo *un po'*.

[353] Il soggetto della voce verbale *s'appagò* è probabilmente Cesare, che non provoca la nascita di un nuovo monte (come metafora di un regno, secondo la simbologia del sogno), ma solo di un monticello, che potrà essere spazzato via dal vento.

[354] Questo pronome si riferisce proletticamente a quanto detto nel verso successivo. Catone una volta morto e giunto negli inferi vede chiaramente che Cesare fu un lupo sotto sembianze di agnello.

[355] Probabile allusione a Virgilio, En., VI, 826-35: *illae autem paribus quas fulgere cernis in armis, / concordes animae nunc et dum nocte prementur, / heu quantum inter se bellum, si lumina vitae / attigerint, quantas acies stragemque ciebunt, / aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci / descendens, gener adversis instructus Eois! / ne, pueri, ne tanta animis adsuescite bella / neu patriae validas in viscera vertite viris; / tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo, / proice tela manu, sanguis meus!*. Nell'oscurità degli inferi Cesare e Pompeo stanno in pace e fan parte della schiera degli eroi che Anchise presenta al figlio. Ma anche nel poema virgiliano, e per quanto li presenti nella schiera dei grandi romani che si incarneranno, lo stesso Anchise non può esimersi dallo stigmatizzare i loro odii in vita.

[356] Per Bruto e Muzio Scevola si rimanda alle precedenti note ai versi corrispondenti del terzo tema.

Fondator di Libertà;
E si vede poscia appresso
Coll'ardire e senno istesso
Muzio idea di gran Romano,
Additar l'accesa mano,
Pien di sdegno e di rossore,
Che nel volto appar di fuore
Perché il colpo stese invano.

Coriolano[357] non s'arrischia
Di venirgli incontro e teme,
Perché appunto egli fu il seme
Di quel'empia antica mischia.

Ecco Scipio il glorioso,
Cui non turba[358] il suo riposo,
Ei di Roma lo[359] richiede,
E poiché così lo vede
Sanguinoso e disperato,
Gli domanda del Senato,
Con spavento e con stupore
Sol geloso dell'onore,
Della patria Libertà.

Con turbato viso allora,
E simìle ad uom che plora,
Lor risponde il gran Catone:
Cade ahime ! già cade Roma;
Il suo muro non rovina,
Ma bensì la Libertà
Della gran Città Latina
E' del tutto oppressa e doma.

Al sentir sì grave danno
Tutte l'anime crucciose
Ciascheduna allor rispose,
Chi fu il reo, chi fu il tiranno ?

Tosto che Scipion l'intese,

---

[357] Nel tempo intercorso tra la prima parte dell'improvvisazione e questa, Perfetti ha stabilito nella sua memoria un nesso tra Coriolano e le guerre civili e per questo motivo evoca qui questo personaggio che non era presente nella trattazione del terzo tema. Coriolano, glorioso condottiero dei primi tempi della repubblica, offeso dall'opposizione popolare alle sue posizioni aristocratiche, fugge in esilio dai Volsci, allora in guerra con Roma e non esita a condurre contro la patria le truppe nemiche. Viene fermato e fatto desistere dall'assedio dalle suppliche della madre Veturia e della moglie Volumnia. La storia di Coriolano è dunque consona all'accusa mossa a Cesare di minacciare la libertà di Roma pur essendone figlio. In questo senso Perfetti lo definisce di seguito *seme* di *quell'empia antica mischia* che sono le guerre civili.

[358] Probabile allusione alla *atarassia* come condizione dei saggi nel'al di là.

[359] Riferito a Catone: *richiede* ha qui una costruzione con la persona a cui si chiede in complemento diretto, come se intendesse *lo interroga*; *di Roma* indica l'argomento.

Disse pien d'ira e[360] furore;
Certo è questo traditore
Qualche rio Cartaginese.[361]

Ma mutaron poi consiglio
Quando udiron, che Catone
Con immensa alta passione
Disse: è stato un empio figlio.

Manlio allor tutto sdegnato
Esclamò, s'io per l'esempio
Seppi uccidere un mio figlio;
Quanto più torrei di vita
Chi mutato il suo consiglio,
Dell'antidoto fa scempio ?[362]

Ah costui padre non ha,[363]
Se l'avesse come te[364],
Roma ancora avrebbe il pie'
Sul confin di Libertà.

Questi è Cesar traditore;
Al qual nome pien d'orrore
Ogni spirto s'ammutì.

Ma riprese allor l'afflitto
Buon Catone, Ei regnerà ?
Dunque da niun stral trafitto
Questo fiero caderà.

Ripigliate ormai le belle
Salme illustri, anime altere,
Ite fuor da queste celle
L'alta Roma a rivedere.[365]

---

[360] La sinalefe ir*a/e* di per sé non è tonica e la mancanza di accento nella quinta sede costituisce una anomalia nel ritmo.

[361] Scipione Africano mostra nei versi del Perfetti di aderire alla interpretazione della corruzione romana come originata dal venir meno del *metus hostilis*, per cui si rimanda alla precedente nota ai versi corrispondenti del terzo tema.

[362] Non facile dovette essere la comprensione immediata da parte dell'uditorio. Evidentemente Perfetti contava, qui e in altri passi, su una grande concentrazione degli astanti. Manlio (per il gesto del quale si rimanda alle noti precedenti ai versi del terzo tema) sta dicendo di poter accusare Cesare perché legittimato dal suo comportamento eroico che lo aveva portato a condannare il figlio pur di salvare le leggi di Roma. Conclude la sua accusa sostenendo che Cesare cambia i suoi intenti (marciando contro la patria) e distrugge il rimedio (*dell'antidoto fa scempio*): probabilmente con il termine *antidoto* ci si riferisce a Roma stessa che, con le sue leggi a tutella della *libertas*, è il rimedio contro tutte le azioni nefande. Distruggere il rimedio più potente vuol dire annullare anche per il futuro ogni ripresa della vita fondata sulla libertà.

[363] Inizia con questa strofa la riusposta di Catone.

[364] Riferito a Manlio, al quale Catone comincia a rispondere.

[365] Catone, come rimedio alla imminente perdita di libertà di Roma, incita le anime dei grandi romani del passato a reincarnarsi. La metempsicosi, che nel VI libro dell'Eneide Anchise spiega al figlio (vv. 724-751) e che nei versi seguenti del poema virgiliano viene anunciata come storia gloriosa di Roma, qui, a posteriori dei fasti dell'Urbe, viene indicata in tono parenetico come estremo rimedio per la patria.

Ripigliate quell'orgoglio,
E quei nobili sudori,
Che portaron tanti allori
Al Senato, e al Campidoglio.

Ma giacché ciò non è dato,[366]
Né riprender spirto sanno
Tanti Eroi per render doma
La baldanza d'un Tiranno,
Qui[367] formiam'or nuova Roma,
Qui formiam nuovo Senato.

Nel mirar, che vincitore
Rimas'era il suo nemico,
Ripigliando il fasto antico
Di virtù pinse un colore.[368]

Nel morir così sclamò:
Oh dell'uom vana follia !
Cade Roma a me natia,
Sopravviver'io non vo'.

Coll'antica Libertà
Caton visse invitto e forte,
In quest'alma e cara sorte
Qual Ei visse, or morirà.

Separata star non può
Libertade da Catone,
L'una all'altro fu di sprone,
Io con quella caderò.

Roma addio, bel Campidoglio,
Trono un dì di Libertà;
L'ambizione ora ti fa

[366] Si ricordi che nella trattazione del terzo tema l'incontro con gli spiriti dei grandi romani era auspicata e prevista da Catone morente come visione futura e annunciata in versi che a tale futuro si riferivano: *so che ...*; *so che ...*; *mirerò ...* ; *io lor risponderò ...* La situazione poetica creata dal Perfetti non riguardava dunque una scena ultramondana, ma le parole di Catone e le sue visioni in punto di morte, conformemente al tema assegnato. Qui, nell'epilogo, dove il poeta improvvisatore riprende il tema e trae le conclusioni in maniera più meditata (per quanto di meditato possa esserci durante l'improvvisazione), prende spazio anche una visione pessimistica nata dalla consapevolezza che quelle visioni di un moribondo sono vane e che la libertà è ormai irrimediabilmente perduta, poiché è una illusione rivendicarla come frutto di metempsicosi. Perfetti, avviandosi alla conclusione dell'epilogo, nega che una facile palingenesi possa restaurare l'antica e perduta libertà. Quelle che verranno nei versi seguenti saranno considerazioni più complesse, in cui sono presenti tratti di disincantato pessimismo e una visione soprannaturale delle vicende umane di tipo escatologico e riferita ai fini imperscrutabili all'uomo.

[367] Questo avverbio anaforicamente ed enfaticamente adoperato chiude la strofa iniziata con l'affermazione pessimistica sulla impossibilità di restaurare la libertà. Pare quindi riferirsi alla situazione che sarà illustrata nelle strofe seguenti: l'unica libertà possibile sarà il rifiuto di vivere sotto il tiranno e dunque la morte.

[368] L'unica nuova Roma e il nuovo Senato non può che essere il colore della virtù dipinto sulla sua immagine di saggio che sceglie la morte.

D’un Tiranno essere il soglio.

Già vedrassi nel Senato
Un Tiranno collocato
E vedere io mai potrò
Chi la Patria rovinò ?

No che non lo mirerò
Perché ho in petto un’alma forte,
Che soffrir ben può la morte,
Ma soffrire il laccio no.

Sull’altare dell’Onore
La mia vita caderà;
Sacerdote mai migliore
Ritrovare non potrà.

Ma lo spirto disdegnoso
Agli Elisi omai discende,
Ed in quell’almo riposo
Nuovo ardor nell’alme accende.

In tal dì quell’alme[369] belle
Ritiraronsi in lor celle
per pensare a gran disegno
Del novel futuro Regno.

Ecco come è vanità[370]
Ciò che qui par bello e buono,
Se Colui, che a Mosè disse
Quegli appunto Io son che sono,
Regno e gloria non ci dà.

Per suo immenso alto potere
Fa cadere il sassolino:
Ciò che a noi sembra destino
Alla fine è un suo volere.

Tal costume Iddio ritiene,
Come narraci Agostino,
Ei dal mal ricava il bene,[371]

---

[369] Nelle ultime strofe Perfetti ha giocato con la paronomasia *almo* (aggettivo con il senso di “nobile”) / *alma* (sostantivo arcaicheggiante per “anima”). L’effetto ricercato è certo quello di richiamare l’attenzione sull’anima (cui ora può esser garantita la libertà negata al corpo) e sulla nobiltà del gesto di Catone.

[370] *Recapitolazione de’ tre Temi.* (nota Cianfogni). Le ultime tre strofe concludono l’epilogo compiendo anche lo sforzo intellettuale del poeta di connettere i tre temi in una visione generale, in questo caso di tipo teologico e anche teleologico: le finalità nascoste di Dio si manifestano agli uomini solo come saette che lo spaventano ma possono far luce nel suo cammino.

E per quello ne permette
Ciò, che a noi sembran saette,
Per far lume nel cammino.[372]

UNA PASTORELLA[373]
Che per la prima volta vede lo specchio sopra un Cammino[374].

Quanto semplici siam noi pastorelli,
E quanto accorti sono i cittadini !
Sospendono per l'aria anche i ruscelli,
E gli attaccan infin su pe' Cammini:
Noi gli vediam sol ne' praticelli
Correre tra l'erbe puri e cristallini[375]:
Questi gli tengon fermi, e i chiari argenti
Pendono alle loro voglie ubbidienti[376].

Che bel tenere in questi gli occhi intenti,
Che mai si turba in lor l'imago impressa !
Ma quasi di fuggir qui non s'attenti,
E' chiara l'onda, ed è sempre l'istessa.
Oh se di fermar l'acque ne' torrenti
La virtù fosse ancora a me concessa !

---

[371] Nella letteratura omiletica anche recente capita di sentire che Sant'Agostino avrebbe chiosato San Paolo (Rm., 8, 28: *Scimus autem quoniam diligentibus Deum omnia cooperantur in bonum, iis qui secundum propositum vocati sunt sancti*) con le parole *etiam peccata*: Dio fa in modo che tutto cooperi al bene, secondo il passo paolino, anche i peccati, secondo la presunta chiosa agostiniana. In realtà, nel commento incompiuto che Agostino dedica all'Epistola paolina ai Romani tale frase non compare. Per quanto non autentica, la citazione poteva essere diffusa anche ai tempi del Perfetti ed è comunque conforme alla concezione del Vescovo di Ippona sull'intervento divino nei confronti del peccato degli uomini. Che Dio possa condurre al bene anche il male è pensiero autenticamente agostiniano, come ben risulta da De Cont., 6, 15: *Tanta quippe est omnipotens bonitas eius, ut etiam de malis possit facere bona, sive ignoscendo, sive sanando, sive ad utilitates piorum coaptando atque vertendo, sive etiam iustissime vindicando*; ovvero da Epist., 166, 5, 15: *mihi […]intuenti multa bona Deum facere, etiam de nostris malis nostrisque peccatis*.

[372] *In luce sagittarum tua rum ibunt in splendore fulgurantis hastae tuae. Habacuc 3. 11.* (nota Cianfogni). Nel testo del profeta Habacuc, il soggetto di *ibunt* sono il sole e la luna che cedono al bagliore delle saette espressione dell'ira divina.

[373] Il biografo arcadico del Perfetti (Mazzolari 1751, pp. 233-4) cita la prima ottava di questa pastorella per intero e riserva un'intera pagina della biografia per rilevarne i caratteri stilistici e compositivi che a suo parere sarebbero tra i più significativi per comprendere il valore della poesia improvvisata di Perfetti. In particolare Mazzolari esalta dei versi della pastorella la naturalezza con la quale il poeta descrive gli stati d'animo della fanciulla, con una valutazione di tale naturalismo da considerarsi esagerata, anche perché non corrispondente alle finalità del poeta.

[374] In questa epoca di scarsa diffusione dello specchio nelle campagne e sempre maggiore uso nell'arredamento cittadino (vedi le note seguenti), la specchiera da camino era uno dei decori di arredamento introdotti dalle nuove mode. I riferimenti alla storia dello specchio e dell'arredamento sono presi da Melchior-Bonnet 2002.

[375] In questi due versi il poeta riesce a dare il senso dell'orgoglio della pastorella che riserva gli aggettivi più positivi al paesaggio campestre, anche con il particolare del latinismo della costruzione infinitiva che dà maggior dignità alla descrizione.

[376] L'aggettivo in posizione nettamente predicativa attira a sé tutta l'attenzione alla fine dell'ottava. L'accortezza dei cittadini consisterebbe dunque nel piegare alla propria volontà quel che in natura è fluido e incontrollabile da parte dell'uomo. L'accortezza umana si contrappone alla spontaneità e primitività della natura, che i pastori accettano senza pretesa di renderla ubbidiente. Il primo timore della pastorella è quello classico dovuto alla *hybris* tipica della vita cittadina. Il poeta inoltre è riuscito ad aumentare la negatività di questo atteggiamento cittadino con l'uso del termine *voglie*, che è connotato come moralmente negativo in ogni suo uso.

Questo sarebbe pure il piacer mio
Di starmi sempre a contemplar nel rio[377].

Ma quand'i'sento natural desio
Di riguardarmi, e corro al ruscelletto,
Toso si leva qualche vento rio,
Che l'onda increspa, e toglie a me il diletto;
E vedo tosto, che più non son io
Quel che rimiro, ma un confuso oggetto[378];
E se ben'anco posi il venticello,
Si muove da se stesso il fiumicello.

Ma qui sta quieto, eppure è sempre quello
Il ruscelletto immobile e sospeso,
E se tu porti il volto ornato e bello,
Tal qual lo porti, a te da lui vien reso,
Se tu stai fermo, si sta fermo anch'ello,
Come in fredda stagion ghiaccio rappreso;
E se ti muovi, ei sta sempre costante,
E solo in lui si muove il tuo sembiante[379].

Pur questa sola almen di tante e tante
Doti, che a' bei ruscelli diè Natura,
Han questi, che rimiro qui davante
Appesi star nelle dipinte mura,
Che rendono l'imago somigliante,
Che a ciascun volto ben si raffigura,
E vi riman più che ne' nostri rivi,
Che troppo inquieti sono e fuggitivi.

Ma come va ? che qui non par che schivi
Il fuoco l'acqua a lui nemica tanto ?[380]
Né si può dir, che 'l foco non arrivi
All'acqua, che gli sta sospesa accanto;
Bisogna dunque dir, che non sian vivi
Questi ruscelli, ma quest'è un incanto[381],
Che fan della Cittade i gran Signori

---

[377] La voglia che la pastorella confessa non pare farle onore: lascerebbe la sua occupazione per darsi alla pigrizia della contemplazione vanitosa della propria figura. Ogni uditore attento e colto inoltre pensava all'ovvio riferimento al mito di Narciso, non appena era portato dai versi ad immaginarsi questa scena. Meglio dunque la reale situazione naturale, in cui l'acqua del ruscello per fortuna scorre sempre e non dà la possibilità di assumere l'atteggiamento di Narciso con il suo conseguente autoinnamoramento. Lo specchio dunque, forzando la natura, pone rischi alla semplice onestà della vita campestre. Anche per questo motivo, è necessario che la pastorella venga istruita sulla vera natura dello specchio e sul rapporto tra apparenza e realtà.

[378] Il ruscello col suo muoversi non inganna fornendo una bella immagine, ma in qualche modo previene la pericolosa identificazione della realtà con la sua immagine.

[379] Poiché la superficie riflettente è ferma, l'unica sensazione di realtà è data dal movimento del volto che vi si riflette.

[380] Si ricordi che lo specchio si trova vicino al fuoco vivo di un caminetto.

[381] La pastorella è giunta alla sua conclusione provvisoria, che toglie ogni realtà al meccanismo dello specchio, che riesce ad ingannare un solo senso, e sospetta un mal riuscito inganno del cittadino.

Agli occhi semplicetti de'Pastori.

E poi se quelli son veri liquori,
Come mai posson fermi in aria stare ?
E se ruscelli son, come gli ardori
Non puoi della tua sete in lor temprare ?
E come ancor, se in volto appar di fuori
Qualche macchietta, non ti fan lavare ?
I nostri sì, che son ruscelli veri,
Che bella ti fan far, se tu non eri.

Or'io son ben confusa entro i pensieri,
Né so se all'occhio, o se alla mano io credo;
La man mi dice, che son menzogneri,
Ma se gli guardo tosto mi ricredo:
Questi non bagnan, dunque non son veri;
Come non son, se dentro mi ci vedo ?
L'acque se vere son spengon la sete,
Ma fuor dell'acque voi non vi vedete[382].

Or sai cosa vo'far per mia quiete ?
In traccia voglio andar del saggio Elpino,
Che passa l'ore più tranquille e liete
Nel sacro bosco a'miei Campi vicino:
E, Padre, gli vo'dir, voi che sapete
Ciò che si puote nel mortal cammino[383],
Ditemi, se quell'acque sieno vere,
Che fanno specchio, e non si posson bere.

Ciò detto, per desio di ben sapere
La Pastorella mosse in fretta il piede;
Ma tosto Elpino le si fe'vedere,
Elpin, che anche da lungi i pensier vede;
Ella per gioia non si sa tenere,
E appena stupidita agli occhi crede:
L'avverte Elpin, che stia co'sensi intenti[384],
E poi scioglie la lingua in quegli accenti.

Oh come i sensi ingannano[385],

---

[382] Alla fine, raccolte tutte le sue osservazioni, la pastorella è giunta ad un'aporia, ma sa cosa fare perché in questa Arcadia il pastore Elpino non solo è saggio e vive della sua vita contemplativa (ore più tranquille e liete) nel sacro bosco, ma è anche profeta "che anche da lungi i pensier vede" e accorre per curare l'ignoranza dei pastori.

[383] Forse si fa affidamento alla memoria degli uditori, o di qualcuno particolarmente attento tra loro, che si è stimolata nell'epilogo, per trarre il massimo dall'inserimento di questa parola usata, come al termine dell'epilogo stesso, come metafora della vita dell'uomo. Evidente anche il ricordo dantesco che apre il verso.

[384] I sensi riprendono il loro giusto ruolo nel meccanismo della conoscenza: essere attenti per favorire la funzione della ragione.

[385] Si passa al ritmo più rapido dei settenari sdruccioli. Il cambio di metrica segnala l'abbandono dell'ottava dal ritmo narrativo o descrittivo, che costituisce la normale aspettativa di ogni uditore di canti all'improvviso e il passaggio ad un andamento non solo didascalico ma anche parenetico.

O Pastorella semplice,
Quegli, che loro affidansi,
E pensan di raggiugnere
Con questa scorta debole[386]
Le verità, che fuggono,
E spesso si nascondono
Anche alle menti nobili !

Quelli, che hai visto pendere
Dalle pareti candide
Specchi chiari tersissimi,
Che ben l'imago rendono
A quegli, che s'affacciano,
Non son ruscelli immobili,
Che per inganno pendano;
Ma son vetri purissimi,
Che da materia limpida
Con bell'arte lavoransi
Nella Città de'Veneti[387],
Dell'Ampio Mar dell'Adria
Regina a me notissima[388].
E se vaghezza prendeti
Di saper la mirabile[389]
Arte con cui lavoransi,

[386] La conoscenza è dunque una attività rischiosa per l'uomo, che quando la intraprende ha bisogno di una scorta forte.

[387] Il riferimento è preciso allo specchio di fabbricazione veneziana. Al tempo in cui Perfetti scrive questa pastorella, Venezia mantiene ancora gelosamente custoditi nelle vetrerie di Murano le tecniche di fabbricazione degli specchi. La Francia soprattutto insidia il primato veneziano per la crescente richiesta di specchi anche di grandi dimensioni da parte delle nuove mode del'arredamento a Parigi e nelle altre città francesi. In Francia gli specchi come decoro parietale stano soppiantando gli arazzi. Con operazioni che oggi diremmo di spionaggio industriale, un ministro di Luigi XIV era riuscito a portare in Francia dei mastri vetrai veneziani, poi fatti rimpatriare dalla Serenissima, quando ormai qualche segreto era stato insegnato a quegli artigiani francesi che avrebbero fondato nel 1692 la fabbrica di specchi di Saint-Gobain. Specchi di varie dimensioni vengono inseriti in diverse varietà di mobilio, sia in edifici privati che sempre di più in locali pubblici. L'esplosione del lusso parigino e i suoi riflessi sulle case private italiane avvengono a partire dalle città. Per questi aspetti è da vedere Bonnet 1994, soprattutto i capitoli I e III della parte prima del saggio che ripercorre tutta la storia della diffusione dello specchio ed esamina ogni aspetto legato anche alla psicologia di chi lo adopera. Anche in questo senso lo specchio come simbolo del divario tra vita campagnola e cittadina può aver stimolato il Perfetti nell'improvvisare questo componimento. Si consideri anche che nelle case di appuntamento cittadine lo specchio si diffondeva sempre più, aumentando il senso di immoralità connesso al lusso e al culto della propria immagine. Per tutti questi aspetti si veda Pavanetto 2015, pp. 38-45. In particolare, per quel che riguarda il divario città/campagna, ecco le osservazioni della Pavanetto: «nelle case di campagna lo specchio è ancor meno rintracciabile, intorno al 1730 è praticamente sconosciuto, verso gli anni Cinquanta si trova in case di piccoli artigiani, mercanti agiati, aratori, [...] fino a fine Ottocento si trovano rarissimamente specchi nelle case rurali.» (*ivi*, p. 43).

[388] Si parla dunque non dello specchio in generale, che in varie forme e modalità tecnologiche è sempre esistito, ma del particolare modello veneziano. Elpino ha intenzione di fornire alla pastorella un saggio esauriente della precisione delle proprie conoscenze: non darà notizie generiche sul principio del funzionamento dello specchio, ma precise informazioni sul modo di fabbricare specchi in una città a lui ben nota. La prima informazione, quella di questa parte della pastorella, si basa su informazioni sicure, che la ragione ricava dall'esperienza diretta. E' straordinariamente moderna questa tendenza a illustrare un principio della scienza attraverso gli effetti pratici e applicativi di quella scienza. Moderno non in riferimento ai nostri giorni, quanto proprio a quello che sarà lo sviluppo della divulgazione scientifica nell'epoca dei Lumi. Di lì a poco infatti gli Enciclopedisti seguiranno come criterio della divulgazione scientifica quello degli aspetti applicativi delle scienze.

[389] Il ricorso frequente all'*enjambement* conferisce ulteriore vivacità di ritmo al discorso di Elpino.

Intenta adesso ascoltami.

Da luoghi remotissimi
Un sasso[390] qua trasportansi,
Che poi ridotto in polvere
Si mischia a certa cenere[391],
Ed una massa formasi
Bella lucente e morbida[392].

Or questa poi riponesi
Sopra d'un piano immobile;
Indi la fan distendere,
E qualsivoglia prendere
Forma più vaga e mobile.

Che questa massa limpida
Dal fuoco di riverbero[393]
E' resa docilissima,
E lascia oltre conducersi
Dovunque a sorte vogliasi;

E poi vi pongon l'obice[394],
Acciocché il raggio lucido[395]
Non possa oltre trascorrere;
Ma tosto indietro volgasi[396],
E alla pupilla spingasi,
E lì formi l'immagine
Di quel, che dentro specchiasi.

Perciò questi tersissimi
Cristalli alle domestiche
Mura si fanno appendere,

---

[390] Il riferimento è al materiale siliceo, materiale base per la fabbricazione del vetro. Il segreto tecnologico per ottenere la purezza del materiale lavorato risiedeva nelle tecniche di fusione del silicio e nell'aggiunta di altri materiali nella fusione.

[391] Elpino non scende nei particolari, ma la probabile allusione è a speciali carboni che venivano usati nella lavorazione.

[392] E' il prodotto della fusione.

[393] Si allude al "forno a riverbero" tipico della lavorazione del vetro a Murano: il fuoco acceso sotto ai crogiuoli fa riscaldare la volta del forno in modo che il silicio e gli altri materiali vengano fatti fondere anche dal calore che viene dall'alto, con migliori effetti sulla preparazione della massa che sarà lavorata dopo la fusione. Come dice il Perfetti al verso successivo, quella massa "è resa docilissima".

[394] Il termine indicava quella lastra di mercurio (l'"argento vivo") e stagno (o di altri materiali che potevano variare a seconda degli usi artigianali e delle innovazioni tecnologiche) che veniva applicata alla lastra di vetro per ottenere il riflesso, secondo il fenomeno descritto nei versi successivi. Il termine non appare attualmente più in uso nel linguaggio settoriale degli artigiani del vetro, ma nel settecento era evidentemente ancora adoperato nel significato originario dal latino *obiex*, ostacolo frapposto, schermo. Se già possiamo individuarlo come termine desueto e latinismo al tempo del Perfetti, meglio si comprende come il nostro poeta ne abbia fatto in questa pastorella una parola fondamentale, visto che nella parte finale, quando la riflessione diverrà simbolo della rivelazione dell'immagine di Dio nel cuore dell'uomo, l'obice avrà un ruolo essenziale (si veda l'ultima quartina di questa pastorella e la relativa nota).

[395] Qui adoperato come sinonimo di "luminoso".

[396] In questi due versi il fenomeno della "riflessione" è detto con mirabile sintesi.

Perché le vane femmine,
E i vanerelli[397] giovani
Del crin gli errori emendino,
E il volto si compongano.

E questi tosto accorrono
Per brama di conoscersi,
Ma spesso poi si pentono,
E al vetro fedelissimo
Malvolentieri tornano.[398]

Ed ecco a te già dispiegato il vero;
Attendi, o Pastorella, ora al mistero.

Un limpido e lucente
Cristallo è il nostro cuore[399],
In cui del gran Fattore
Appare il volto.

Ma qual fra nubi involto
Talor si vede il Sole,
Così veder si suole
Entro nel cuore;

Se prima un sacro ardore,
Col raggio suo possente,
Non l'ha reso lucente,
E ben purgato.

Però quando è stemprato
Il cuor nel sacro fuoco,
E molle a poco a poco
In lui si rende:

Allor tutto risplende,
E limpido diviene,
Ed ha del sommo Bene
In sé l'immago.

---

[397] Il giudizio negativo sul narcisismo indotto dalla nuova moda cittadina si limita all'uso di questi due aggettivi (vano e vanerello). Al Perfetti in questo momento non interessa valutare moralmente la diffusione del lusso e il culto della esteriorità, quanto far rimanere l'attenzione del pubblico sul fenomeno della riflessione, che adopererà come simbolo per la conclusione del componimento.

[398] Questa strofa sembra ispirata a facile corollario alla polemica contro la vanagloria: chi non si vede nello specchio così bello come sperava, evita di tornarvi davanti, perché confonde l'aspetto esteriore con il vero valore della persona. Alla luce però dei versi successivi, dove la riflessione è letta figuralmente rispetto alla trascendenza dell'immagine di Dio, questo disagio nel cogliere i difetti del proprio aspetto pare riferirsi anche all'incapacità di vedere in noi stessi.

[399] Il cuore dell'uomo ha di per sé la virtù della materia con cui è fatto il cristallo. Come però il silicio ha bisogno di essere fuso con altri materiali e di essere purificato con particolari procedimenti, anche il cuore ha bisogno di un sacro ardore che lo purifichi in un crogiuolo morale.

Allora tutto è vago;
Ma pur convien che sia
Da tanta gelosia
Ben custodito.

Che se non è munito
Da questo buon riparo,
Benché sia netto e chiaro
Per l'amore;

L'immago del Fattore
Nel nostro cuor non resta,
Ma ben veloce e presta,
E passa e fugge.

Come l'immago sfugge,
Se l'obice non metti[400]
Ne'vetri ancorché netti
E cristallini.

[400] L'obice, lo schermo riflettente sapientemente ricavato dall'unione di metalli e dalla finezza della lavorazione, completa con la propria funzione nel meccanismo dello specchio la virtù del vetro cristallino. Nella realtà soprannaturale delle ultime quartine l'incompiutezza della virtù del cuore degli uomini ha bisogno di un principio morale che trattenga e renda visibile l'immagine di Dio.

CANTO SECONDO

Questa rappresentazione fu improvvisata il 13 o 3 marzo 1721[401] nel palazzo dei Marchesi Riccardi a Firenze.

La trascrizione pubblicata dal Cianfogni riporta solo la prima parte della pastorella finale, quella in ottave. Siamo però sicuri che anche questa pastorella fu improvvisata in tutte le sue parti, poiché Cianfogni avverte esplicitamente che le altre parti sono mancanti nella trascrizione stessa.

Non sappiamo nulla di più preciso sull'ambientazione della *performance*: il palazzo dei Marchesi Riccardi è quello ben noto con il nome di Palazzo Medici Riccardi nella via Cavour a Firenze. Alla metà del seicento il Palazzo era stato venduto dai Medici (che ormai avevano stabile residenza a Palazzo Pitti) alla famiglia Riccardi, che i signori di Firenze avevano anche insignito del titolo di Marchesi pochi anni prima. Il palazzo nei primi decenni del settecento aveva più o meno l'aspetto architettonico e di decorazione pittorica e scultorea che ha conservato fino ad oggi, visto che alle importanti aggiunte barocche fatte dai Riccardi dopo l'acquisto allo stupendo impianto rinascimentale mediceo, partito dal progetto di Michelozzo, non erano state apportate modifiche di grosso impatto nel nuovo secolo.

Non sappiamo dunque in quale parte del palazzo si era svolta la rappresentazione del Perfetti, ma evidentemente il luogo si prestava meno del chiostro dei Carmelitani a San Paolino per l'introduzione e l'occultazione bonariamente fraudolenta dei giovani tachigrafi. Tanto è vero che la pastorella finale non è stata interamente trascritta. Siamo però sicuri che fu improvvisata in tutte le sue parti, proprio perché Cianfogni avverte che i versi finali[402] sono mancanti nella trascrizione. Questa interruzione è prova della difficoltà di trascrizione del *fanatico*, quella parte culminante e finale della *performance*, in cui il ritmo poteva divenire più rapido, fino a stupire per il livello raggiunto dall'*estro* del cantore.

Può darsi che l'ambientazione della esibizione del cantore senese nella prestigiosissima sede fiorentina sia stata favorita dall'allora giovanissimo Gabriello Riccardi (1705-1798) che dal 1717 studiava a Siena presso il Collegio Tolomei, o dal padre Cosimo[403] che poteva aver conosciuto il Perfetti come docente dei figli oltre che per la sua fama di improvvisatore. La nobile famiglia Riccardi aveva già speso ingenti somme per l'ampliamento seicentesco del palazzo e per tutto il settecento vi condurrà una esistenza principesca, nella quale l'attenzione alla vita culturale (si considerino i continui ingrandimenti della celebre biblioteca, ad opera specialmente del marchese suddiacono Gabriello) ricopriva un ruolo essenziale. Agli inizi dell'ottocento le rendite agrarie della famiglia non saranno più sufficienti per mantenere quel tenore e il palazzo sarà venduto.

Il primo canto della rappresentazione è improvvisato sul tema di Adamo piangente. Il progenitore lamenta, enumerandole, tutte le prerogative che ha perduto dopo il peccato e in toni nostalgici ripercorre la vita precedente la caduta confrontandola con quella che si è aperta per lui e per i discendenti dopo la cacciata. Il canto termina in due ottave profetiche con il riscatto che sarà portato dal Salvatore.

Il secondo canto ha come argomento i sentimenti di Mosè moribondo che contempla la terra promessa in cui non potrà entrare. Parole di speranza per la pace e la prosperità che attende il popolo d'Israele in quella terra sono seguite dall'indicazione di dove porre l'arca e dalla morte del profeta.

Il tema del terzo canto è anch'esso di argomento biblico, riguardando il celebre giudizio di Salomone messo alla prova dal contrasto delle due madri, una vera l'altra falsa, del medesimo bambino.

L'ottava finale del terzo canto costituisce una conclusione concettualmente inaspettata: la vera fede vuole chiaro e non diviso il cuore, così come la madre menzognera non si era opposta alla divisione del preteso figlio, mentre la madre vera diviene simbolo di pietà e unità.

---

[401] Cianfogni non riporta la data, che invece è presente nella notizia riportata in un codice palatino di Firenze che contiene tra l'altro l'improvviso dell'Adamo piangente di Perfetti (cfr. *I manoscritti palatini di Firenze ordinati ed esposti da Francesco Palermo*, vol. I, Firenze 1853, codice CCXC). Ringraziamo per questa segnalazione la Dr.ssa Claudia Tarallo. Il ms. G.X.56 della Biblioteca degli Intronati dà invece la data 3 marzo 1721. Il ms. 45.G.1 della Biblioteca Cosiniana dà la data 3 marzo 1720.

[402] Cianfogni 1748, p. 107.

[403] Il ms. R (45.G.1 della Corsiniana) riporta come introduzione: «Improvviso dell'Ill.mo Sig.r Cava.r Perfetti fatto la sera del 3 marzo 1720 in casa dell'Ill.mo Sig.r Marchese Cosimo RICCARDI».

Nell'epilogo, come al solito, Perfetti inserisce, tra le ripetizioni dei tre canti, i versi di collegamento tematico che il poeta crea tra gli argomenti che ha ricevuto. Il primo collegamento è stabilito tra il pianto di Adamo e quello di Mosè. Il passaggio dalla ripresa del secondo a quella del terzo tema avviene giocando su unità e scissione: Mosè riunisce nella sua fede il sentimento del dolore e della speranza, mentre la madre malvagia avrebbe accettato la divisione del bambino conteso. Il poeta chiude l'epilogo rivolgendosi direttamente al pubblico con una dichiarazione di umiltà della sua musa.

La pastorella riapre la *performance* introducendo il tema arcadico in una precisa connotazione storica, quella dell'incendio di Roma attribuito alla volontà di Nerone.

E' opportuno ricordare come la vicinanza dei pastori al centro dell'Urbe era ben ravvisabile al tempo del Perfetti, come non certo lo era stata in epoca imperiale. Agli inizi del XVIII secolo Roma aveva poco più di un decimo degli abitanti che aveva al tempo di Nerone, quando aveva superato abbondantemente il milione. I pastori tanto vicini al centro da vedere e contemplare un incendio e pensare di recuperare quegli spazi urbani a campi, costituivano un'immagine verosimile nel settecento più di quanto potesse esserlo ai tempi della Roma imperiale. Il maggior realismo storico che questa pastorella sembra ispirare per il fatto di essere ambientata non in Arcadia, ma nel suburbio di Roma è in qualche modo reso problematico da questa specie di attualizzazione della presenza dei pastori. Chi tra gli uditori del Perfetti avesse avuto esperienza di viaggi a Roma, certo ascoltò questa pastorella del Perfetti visualizzando il ricordo di pascoli che si insinuavano tra i fori e rendevano quel quadro non un idillio campestre come quelli tipici d'Arcadia, ma una rappresentazione del tema delle rovine. E in mezzo alle rovine doveva esser più frequente trovare scena di miseria che idilli campestri. Chi non avesse fatto viaggi a Roma, poteva sicuramente aver visto immagini del foro romano, del Colosseo, degli archi trionfali non certo immessi in un tessuto urbano come siamo abituati a vederli noi, ma circondati dal verde dell'erba dove pascolavano animali e indugiavano figure umane in atteggiamento campestre. Nelle tele dei pittori e nei fogli degli incisori, ovviamente, le rovine romane apparivano comprese in quadri campestri dove prevaleva la pace ed una tranquillità che dava il senso della nostalgia per la grandezza di Roma ora svanita tra le erbe e le edere. Di lì a poco queste immagini sarebbero divenute famosissime per la serie di vedute dei "capricci romani" di un pittore come Canaletto e proprio negli anni in cui Perfetti scriveva queste pastorelle (primi anni venti del settecento) fu eseguito il più celebre quadro di un vedutista romano dedicato al paesaggio delle rovine romane, la "Veduta del foro romano" di Giovanni Paolo Panini.

Questa pastorella inizia subito con le domande rivolte dalla fanciulla ad Elpino. Il suo sconcerto davanti al fuoco aumenta quando incontra un altro pastore, Damone, che torna dalla città e la mette al corrente dell'origine dolosa dell'incendio. Nelle ultime ottave a noi note l'apostrofe contro il tiranno è condotta insieme all'esaltazione del possibile rifugio campestre.

Non sappiamo se e quale sia stata la risposta di Elpino nelle parti mancanti. Si può ipotizzare che il saggio pastore continuasse le considerazioni sul potere tirannico, forse con un sottile legame allusivo e antifrastico alla esaltazione della saggezza di Salomone nel terzo dei canti improvvisati all'inizio e nell'epilogo.

DETTO NEL PALAZZO DE' SIGG. MARCH. RICCARDI
In Firenze

TEMA I
Adamo Piangente pel ben perduto ed il male acquistato a sé e a tutta la sua figliolanza. Improvviso primo dell'Ill.mo Sig.re Cav.re Bernardino Perfetti fatto in casa dell'Ill.mo Sig.re Marchese Cosimo Riccardi adì 3 m.zo 1721.[404]

[404] Abbiamo qui riportato il trafiletto introduttivo del ms. G.X.56 della Biblioteca degli Intronati. Cianfogni 1748 aveva solo la dizione «Adamo Piangente». Il ms. C.VI.20 così introceva il tema: «Adamo piangente il ben perduto e il male incorso con tutta la posterità per cagione del suo peccato consolato poi colla speranza della futura redenzione predettali». Il ms. I.XI.5: «Improvviso primo dell'Ill.mo Sig.re Cav.re Bernardino Perfetti seguito il dì 3 m.zo 1721in casa dell'Ill.mo Sig.re Marchese Riccardi. Adamo piange pel ben perduto ed l male acquistato a se e a tutta la sua figliolanza.» Il ms. di Dresda: «Adamo piangente per il ben perduto, ed il male acquistato a sé, e tutta la sua Figliolanza. Improvviso

Quanto diverso, ahimé, da me mi miro !	O qual CGIFMR(oh IR) diverso da me mi miro GIF(ora da me IDFMR)
Son fatto servo, e prima ero Signore,	
Fra triboli, e fra spine[405] sol m'aggiro,	sol] ora I
E chiuso è l'Orto ove spuntava il fiore:	
Alle soglie di lui l'Angel rimiro,	porte C
Che vibra contro me spada d'ardore,	di D
E 'l Cherubin guarda le dolci porte,[406]	'l] il GF
Esul son fatto, e schiavo della morte.	
Si fè nemica a me chi fu consorte,	
Ed or fatta è compagna del mio affanno;	fatt' DF del mio] dell' C
Comune ad ambi diverrà la morte,	
Comune fu l'error, comun fia 'l danno;	errore, comune il DF 'l] il G
E fabbricando a me l'aspre ritorte[407],	fabricando G l'aspre] le mie CGIDFMR
Fè i lacci a sé con un istesso inganno,	istess' D
E della Morte ai crudi e fieri artigli	e fieri artigli] aspri perigli CGIDFMR
Sottoposti siam noi, e i cari figli.	siam sottoposti noi CGIDFMR nostri (*post corr. in* cari) M
Ma pur tra tutti i gravi aspri perigli,	pur] più CDFMR di tutti MR fra DF
Che seco porta il mio crudele errore,	crudel D
Più mi duol l'aver tolti a me i consigli,[408]	maggiore è quel che a me diede i consigli CGIDFMR
E semivivo reso il mio splendore;	rese CGIDFMR
Fui prima padre, ed or do morte a i figli,	a' figli D
Nasce dalla mia notte il loro orrore:[409]	morte F errore D

---

primo dell'Ill'M:[mo] Sig: Cav: Bernardin Perfetti. Fatto in Casa dell'Ill'M:[mo] Sig:[re] Ma[se] Cosimo Riccardi Adì 13 marzo 1721»

[405] Memoria diretta ed immediata del passo biblico con le parole di Dio al momento della cacciata dal Paradiso terrestre, quando si annunciano i dolori e le fatiche della vita futura dell'umanità. Gen., 3, 17-19: *maledicta terra in opere tuo: in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitæ tuæ. Spinas et tribulos germinabit tibi, et comedes herbam terræ. In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus es: quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Letteralmente, i triboli sono piante spinose; in senso traslato indicano attrezzi militari che impediscono la corsa dei cavalli e in altro senso figurato indicano dolori e tormenti sia fisici che morali.

[406] Gen., 3, 24: *Ejecitque Adam: et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim, et flammeum gladium, atque versatilem, ad custodiendam viam ligni vitæ*.

[407] La *ritorta* è il laccio con cui si legano le mani al prigioniero.

[408] La pena maggiore è che sia stata tolta ad Adamo la capacità intellettuale di prender decisioni consapevoli, che nei versi successivi sarà esemplificata nel dar nome agli animali (come aveva fatto nel paradiso) e che dopo la cacciata Adamo prevede si trasformerà nel dar nome ai dolori e ai sentimenti depravati. *Consigli* dunque viene qui adoperato come latinismo o come memoria del *consiliativum*, termine con il quale in genere si traduce il βουλευτικόν aristotelico. Il verso è restituito dal Cianfogni, ma non possiamo dire se a memoria oppure per dargli un senso consono a quanto segue. In effetti il testo dei manoscritti (vedi apparato a lato) non dà un senso soddisfacente.

[409] Da questo verso e dalla insistenza nel descrivere in toni drammatici, sia in questa parte della improvvisazione sia nel successivo epilogo, la condizione esistenziale dell'umanità dopo la caduta, si potrebbe attribuire al Perfetti l'adesione a tesi antimoliniste e antipelagiane, probabilmente nella forma moderata della corrente agostinista, che il nostro poeta poteva conoscere dall'opera di Enrico Noris. Il teologo veronese (1631-1704), prima di essere a Roma come cardinale e bibliotecario (e come arcade), era stato docente a Pisa e teologo di corte presso Cosimo III dei Medici. Il molinismo (corrente di pensiero iniziata nel secolo XVI dal gesuita spagnolo Luis De Molina) sosteneva al riguardo del peccato di Adamo una posizione che fu tacciata di neopelagianesimo, secondo la quale il peccato aveva portato conseguenze dirette solo ai progenitori e non aveva compromesso la facoltà dell'intelligenza, ma aveva tolto all'uomo soltanto quell'in più che era nella situazione edenica. Il cardinale Noris e gli agostinisti, pur rigettando la dottrina luterana e calvinista della salvezza per predestinazione e per opera assoluta della grazia e ogni riferimento alla assoluta e irreparabile decadenza dopo il peccato, ritenevano, contro i molinisti, ma con moderazione, che "lo stato di pura natura

Ahi come m’è mancato quell’ardente	Ah' CIMR m'] in me GI ma com’in me è DF
Lume del Ciel, che m’illustrò la mente !	che ingombra la mia mente GIDFMR(ch’R) m'ingombrò C
Io primo Padre dell’umana gente	
Il nome diedi alle belve più fiere,[410]	
Ah, ch’è mancato il lume alla mia mente !	che mancato è C
Le prime luci si son già fatte sere,	si son] or mi son C sono G sono fatte IDF
D’altre belve allo stuol viepiù fremente	D’] l’ M al stuol D
Or può dar nome il fosco mio pensiere,[411]	
Se pria lo die’ alle belve, e agli augelletti,	diè alle] diedi a C ‘l diedi MR e *om.* GIDFMR
Ora dà il nome a’ depravati affetti.	ora dà il] ora darò C ora do R ai MR effetti D
Pria stimol di virtude eran gli oggetti,[412]	gl' GFM
Or sento un altro assalto ‘entro il mio core,	altr' CF entr'al C entro al M ‘l R cuore GDFM
Sento il tumulto de’ nascenti affetti,	sent'il C nascosti MR
Qual è quel primo ? Il chiamerò timore;	e qual è il primo ? C
Quel gel, ch’io sento, e che rende ristretti,	giel DF ch'io] che CGIDFMR
Tutti gli spirti entro il mio racchiuso core,	entr'al C ‘l M mio *om.* F cuore CIDFM
Che prova il mal, teme peggior tormento,	chi D il] un CGIDFMR e teme altro tormento C un altro GIDFMR
Come l’ho da chiamar ? Questo è spavento.[413]	quest’ DF [tem’ IDF
E quell’acceso ardor, che in petto io sento,	eccesso F ‘n IDM io *om.* DF
Che prima era del ben solo desìo,	
Ma desìo puro, e non dava tormento,	
Ma semplicetto come un fresco rio;	com’ DF
Ora che il sento è a’bassi oggetti intento,	senso R è] e C
Mutato ha scopo, e cangiato desìo;	scopo] il nido CGIDFM ‘l nido R
E’ un certo amor men puro e meno ardente,	men puro e meno] ma amor ch'è meno C ma un amor GIMR
E quel ch’era già rivo, ora è torrente.[414]	[meno GI men M ma un amor più DF
Ma come cieca al vero ora è la mente,	ver’or’ R

---

di Adamo era uno stato normale dell’umanità e che la caduta privò l’uomo di beni che gli erano dovuti” (Zovatto 1979, p. 257).

[410] Gen., 2, 19-20: *Formatis igitur Dominus Deus de humo cunctis animantibus terræ, et universis volatilibus cœli, adduxit ea ad Adam, ut videret quid vocaret ea: omne enim quod vocavit Adam animæ viventis, ipsum est nomen ejus. Appellavitque Adam nominibus suis cuncta animantia, et universa volatilia cœli, et omnes bestias terræ.*

[411] Perfetti riesce qui a giocare con tre allusioni alla luce che è divenuta oscurità: con la perdita dell’esistenza paradisiaca, viene meno il lume del suo intelletto, la luce edenica e la chiarezza del suo pensiero.

[412] Con questo concetto Perfetti definisce lo stato edenico dei progenitori: natura e morale sono così vicine che l’una stimola l’altra. Nella pur sintetica espressione del nostro cantore potrebbe ravvisarsi la memoria della espressione di idee “associazioniste” già presenti nel sensismo di Locke o in altri pensatori del seicento: l’impressione sensibile degli oggetti determinano i contenuti mentali, ma, in questi versi del Perfetti, solo nello stato edenico.

[413] Più che in passi veterotestementari, questa ottava sulla scoperta della paura dopo la cacciata dall’Eden pare rifarsi alla memoria di passi sull’abbandono dell’età dell’oro, come per esempio Ovidio, Met. I, 91 sull’assenza di timore in quell’età beata: *poena metusque aberant*.

[414] Perfetti, nell’improvvisare versi come questo, confida nell’attenzione e nella erudizione degli uditori. La contrapposizione rivo / torrente si fonda sull’apparente sinonimia e sulla reale diversità etimologica: torrente viene risemantizzato dall’enfasi del verso per risalire non solo al suo senso di corso d’acqua *impetuoso*, ma anche al senso originario di *ribollente*, che addirittura pertiene più alla sfera del caldo e del secco che a quella del liquido. L’ardore (senso di caldo) del sentimento edenico diveniva un fresco rio, in quanto desiderio del bene, mentre la passione terrestre dopo la cacciata è impetuosa ma anche dolorosamente calda e non vivificante.

Così è ‘l voler sempre inclinato al male, — ‘l] il FM R — così il voler sempr'è C
Che a’danni suoi giammai non si risente, — ch’ M ai CF giammai non si] ei mai or sì C non] ei GIFMR
Che appena appena può dispiegar l’ale; — Che] e MR
Tenta volere il ben, ma poi si pente, — voler R
Lo vuol mai[415] sì, ma nel volerlo è frale,[416] — lo vuole or sì C lo vuole sì GIDFMR (vole I) voler GI volere DF
Ed essendo ogni volta con terrore, — volta] doglia DFM
repugna il cor contra l’istesso core. — ripugna GID cuore C cuor FR contra] entro CG [contro IR cuore CIDFMR

Miro il Leon, che oggetto è di terrore, — mir' D Leon] Leone CI che] e CGIMR ch’è oggetto di DF
E verso me torbido gli occhi gira;[417] — torbidi C gl’ CI
Io miro il ciel, ma veggio lo splendore — cielo R ma] e GIDFMR vedo CGIDFMR
Già da me perso, e invano il cor sospira; — cuor GIDFR s'aggira D
Se vedo l’onda, se miro l’ardore,
Tutti contro di me portano l’ira,
E per dare al mio cor maggior tormento, — dar G cuor CG DFMR maggior] pena e CIDFMR
Da tutti dirmi traditore[418] io sento. — traditor mi sento CGIDFMR

Traditor dice, se susurra il vento,[419]
Io mercé del tuo error farò tempesta;
Traditor dice quel rivo d’argento, — dice a me GIDFMR rio GIDFMR
Il sasso per tuo mal l’onda m’arresta;[420] — mio DF mi M
Traditor va gridando a ogni momento — va gridando] dice sempre CGIDFMR
Ciò che nel Ciel, nel suol, nel Mar si desta, — nel mar, nel suol GIDF
E con nome, ed idea di traditore — ed] e GIDFR
Mi chiama l’aura, il gelo, e insiem l’ardore. — gel CGD giel IFMR e insiem *om.* M

---

[415] *mai* qui è adoperato come latinismo nel senso di *unquam*, con valore indefinito.

[416] Questa coppia di versi mitiga la severa constatazione dei primi due versi dell’ottava, dove si diceva che l’indole umana dopo la cacciata è *sempre* orientata al male: talvolta vorrebbe invece fare il bene, ma la sua fragilità impedisce di portarsi avanti su quella strada. Ne guadagna il carattere introspettivo di questa parte del canto.

[417] *Ma poi che, ribellante al santo impero / del Creator, sprezzò l’alto divieto, / a lui mostrarsi ancor ribelli in guerra / l’orride belve*: sono versi del Tasso al termine della sesta giornata del *Mondo Creato*. Che le belve prima mansuete divengano motivo di terrore per l’uomo dopo la cacciata, non è racconto biblico, ma concrezione letteraria successiva.

[418] Il tema di Adamo traditore, che qui Perfetti mostra di avere in memoria e che sviluppa nelle immagini dei versi successivi, poteva esser stato trovato dal nostro poeta in una lettura, diremmo oggi, divulgativa sul pensiero di Sant’Anselmo d’Aosta. Basandosi su alcuni passi del *De conceptu virginali et de peccato originali*, nei quali l’Arcivescovo di Canterbury discute di come il seme di Adamo non si possa propagare da Adamo innocente al momento della creazione, ma dall’Adamo peccatore, il monaco benedettino Andrea Rainieri (Rainieri 1700, p. 475) così si esprimeva: *doppo il delitto della tradizione, si difonde ne Posteri Adamo traditore*. Il corposo volume panegirico del Rainieri non dovette avere grande fortuna, perché considerato *opera di un buon uomo che loda, non il lavoro di un pensatore che scrive* (Centofanti 1855, p. 139, nota 1). Lo stesso Centofanti notava che ai suoi tempi il libro del Rainieri era introvabile nelle biblioteche di Firenze, Pisa e Lucca, ma *esiste in quella di Siena* (*ibidem*, nostro corsivo).

[419] Inizia da qui un lamento di Adamo improvvisato su alcune invenzioni originali e poeticamente efficaci. In questa ottava prendono voce con una lunga prosopopea gli elementi naturali per contestare ad Adamo il tradimento ed imputargli una sorta di imprescindibilità di effetti negativi delle loro essenze.

[420] Questa ottava come anche la seguente indugiano sulle rampogne rivolte dalla natura personificata ad Adamo. Spiccano nell’una e nell’altra rispettivamente l’immagine del rivo cui è impedito il corso e quella della foglia arsa e ritorta che vien presa come riferimento oggettivo e sensibile alla morte, evocata nel distico successivo. Sembrano essere creazioni originali del nostro poeta, in grado di annunciare la funzionalità espressiva di una delle più celebri poesie del novecento dedicate alla situazione esistenziale dell’uomo, cui i nostri versi non sono certo ricollegabili come antecedente. Anche in Montale sarà il rivo sarà detto strozzato perché ingombro ed impedito nel corso (nella prima edizione curata da Piero Gobetti nel 1925 al posto di *rivo strozzato* compariva la variante *rivo ingorgato*). Colpisce comunque la capacità di formare, durante l’improvvisazione, immagini tanto efficaci che richiedono una finezza di fantasia difficile da raggiungere anche nella poesia meditata.

Se colà nasce giovanetto il fiore, — giovinetto IMR un giovanetto fiore D un giovinetto fiore F
Cadon le foglie al Sole arse e ritorte, — Sole] suolo C sol GDFM suol IR *antea pro* ritorte *scripserat* [distorte G, *sed statim tractu chalami del.*
Colpa è di te, mi dice, traditore, — s'a breve D vicina è CIDF
Se a breve vita è vicina la morte, — ciel C
Se il Cielo irato minaccia fragore, — mi R
Il fulmin dice tu m'apri le porte: — a'gl'occhi F agl' M
In somma è tutto orrore agli occhi miei, — rappresentan GIDF che io fei C che fei G che feci D che fei F
Mentre mi rappresenta ciò ch'io fei.

Voglio col tempo stesso, e non vorrei — così desio e così non vorrei CGIDFMR
Esser con me, da me vorrei fuggire, — vorrei da me CGIDFMR
E sento dentro me gli affetti rei — gl' CIFM
Come nel fuoco gran vampa bollire:[421]
Ahi folle me, come creder potei, — ah folle CGIDFMR me *om.* CGDFMR credere CGM vedere DF
Ch'Eva crudel mi potesse tradire ? — potessi R
Oh stolti d'ambidue nostri consigli ! — ah MR amendue C ambedue IDFR
Per nostra colpa o voi miseri figli ! — mia D o] e IDFMR

Sorgon nel mio pensier tutti i perigli,
Che il Cielo, il Mar, la Terra in seno asconde, — ch' M ciel GR in seno] tutto C
E ripensando a' cari e dolci figli — ai CMR e *om.* GIDM
Paventa il cor, il pensier si confonde; — core C cuor IDM
Veggio sparvier, che con acuti artigli — vegg'io D veggoMR il sparvier C 'l sparvier MR
Sembra, che 'l volo d'altro augel seconde,[422] — ch' F il IF vol F d'altro] dell' GIDFMR altro augel] alti augei C
Torna al pensier dolore allor più forte, — allor dolor C dolor allor ID dolor assai M dolore assai R
Così a' miei figli un dì farà la Morte. — darà F

Ma come allor, che il Sole apre le porte — suol D sol F
Al nuovo giorno, e non è ancora uscito — ancor MR ancor è GF non ancor ID
Dal sen del Mar, né con splendor sì forte — né *om.* C
Illustra l'uno e l'altro vago lito, — l'un' GF
Alba si fa, e avvien, che si conforte
Il pastorel nel sonno suo sopito;
Così per far gran calma al mio pensiero — far] dar C
Io da lontan già già contemplo il vero.[423] — lontano D contemplo] rimiro C

Tempo verrà, che dell'Adam primiero
Un altro Adam compenserà il gran danno,[424] — altr' C

---

[421] Questo senso di contraddizione interna è un carattere originale che Perfetti inserisce nei personaggi biblici e ne è innegabile l'efficacia poetica.

[422] L'idea della morte è data con l'immagine dello sparviero che, tra gli altri rapaci, predilige nutrirsi di passeri e piccoli uccelli colti in volo: *seconde* dunque nel senso di "insegua".

[423] Stupenda creazione questa ottava: Adamo, pur nella disperazione dovuta alla visione dei mali che il suo peccato ha provocato e che attendono tutti i suoi discendenti, riesce a vedere dei segni oggettivi di quel che di bene è rimasto nel mondo. Accanto ai segni visibili del male dell'esistenza, l'alba con la luce del nuovo giorno riesce a dare qualche consolazione e a restituire ad Adamo, al di là della disperazione e del sentimento del terrore e della morte, la capacità di contemplare.

[424] Adamo è figura di Cristo sulla base di Rm., 5, 12-21, e in particolare per questa lettura paolina: *Igitur sicut per unius delictum in omnes homines in condemnationem: sic et per unius justitiam in omnes homines in justificationem vitæ*.

Aprirà l'orto chiuso, e 'l bel sentiero,
Che del Serpente attraversò l'inganno: — traversò GIDFMR
Tempo verrà (lo credo, e un po' lo spero) — un po'] in un IDFMR
Felici allora i figli miei saranno,[425]
Felici figli, e tempi fortunati — *hunc versum post sequentem scr. D*
Dal Padre Adam con ansietà aspettati ! — Adam con ansietà] Adamo cotanto C

Allor la Serpe non avrà più agguati, — havrà F più] gli D più *om.* F aguati CGDFM
E non avran veleno i rei Serpenti, — havran F
Che d'altra Donna saran lor calcati — Che] e GIDFM da alta I saran lor] li saran C gli saran GIDFR
Col suo virgineo pie' gli acuti denti;[426] — vergineo DF gli] l' I
Eva fedel, da cui fian generati — fien GIDFMR
Lo stuol d'eterni chiari almi viventi !
Eva felice, ed Eva misteriosa, — fedele CM fedel GIDFR
Madre al novello Adamo, e figlia, e sposa.[427]

TEMA II
Gli affetti di Mosè moribondo in faccia alla Terra promessa, senza potervi entrare.[428]

Dolce Terra promessa, almo desìo — alto C
Di questo cuor, termin del gran viaggio,[429] — gran] mio CGIDFMR
Ti miro sì, al stanco passo mio — te D sì *om.* DF ma al IDFMR

Adamo prefigura dunque la venuta di Cristo: *Ἀδάμ, ὅς ἐστιν τύπος τοῦ μέλλοντος* nel testo greco, tradotto nella Vulgata Clementina che leggeva Perfetti *Adæ, qui est forma futuri* e nella Nova Vulgata che leggiamo oggi *Adae, qui est figura futuri*. Le ultime due ottave sono improvvisate sullo sviluppo di questo importante passo della Epistola paolina e quindi sulla lettura cristologica dell'Adamo veterotestamentario.

[425] I *figli* sono i discendenti di Adamo, quel genere umano frutto della creazione di cui nelle ottave precedenti lamentava il destino di dolore provocato dal suo peccato.

[426] *Inimicitias ponam inter te etc. Gen. 3* (nota Cianfogni). Questa profezia di Adamo proviene da Gen., 3, 15 *Inimicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen illius: ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo ejus*. L'immagine della Madonna che calpesta il serpente è frequente nell'iconografia della Vergine ed è autorizzata dalla lezione della Vulgata Clementina sopra citata, dove il soggetto di *conteret* ("calpesterà") è femminile (*ipsa*) e dunque riferito alla Donna. Il testo greco ha invece un soggetto maschile: *αὐτός σου τηρήσει κεφαλήν*, per quanto la parola che indica la discendenza sia σπέρμα, dunque un neutro. Nel testo ebraico il soggetto è maschile, ma per il fatto che maschile è il nome che indica la discendenza. La Nova Vulgata ha attualmente *ipsum conteret caput tuum*, con il soggetto del verbo calpestare al neutro in riferimento al *semen*, termine con il quale questo testo indica la discendenza. Lo stesso papa Giovanni Paolo II alla fine del secolo scorso ha fatto notare l'inesattezza teologica dell'iconografia devozionale mariana, basata su quella antica traduzione che faceva soggetto del calpestare la Donna e non la stirpe. Il testo veterotestamentario che leggeva Perfetti portava dunque senza dubbio a considerare la Donna come ultrice del tradimento operato dal serpente così come si vede in tutta l'iconografia devozionale fino al novecento. Ma l'errore della traduzione rilevato sul testo ebraico era già noto nel XVII sec.: cfr. Mersenne Ven 1623, problema LV, pp. 77-80: Mersenne, in risposta al problema posto dal Veneto, argomenta nel dettaglio il problema della traduzione in quel punto, iniziando la sua analisi con l'ammissione *fateor in ebraico haberi hou, ipsum*. La questione della traduzione di questo passo è importante anche ai fini della lettura figurale di Adamo come anticipazione cristologica: calpesterà il capo del serpente il Figlio dell'Uomo, dunque la perfezione di quella generazione della donna.

[427] Come Adamo è figura di Cristo, Eva prefigura il ruolo della Vergine nella salvezza ed è quindi figura mariologica.

[428] Il ms. G.X.56 riporta: «Gli affetti di Mosè nel morire avanti la Terra promessa. Improvviso secondo». Il ms. C.VI.20 ha invece solo «senza potervi entrare», nel finale. Il ms. I.XI.5 riporta solo: «Gl'affetti di Mosè nel morire avanti la terra promessa».

[429] La morte di Mosè è narrata in Deut., 34 e annunciata in Deut., 32, 48-52. Il ms. di Dresda riporta come introduzione: «Gli affetti di Moisè nel morire avanti la terra promessa. Improvviso del medesimo Sig: Perfetti.»

Manca la lena, al volere il coraggio;[430] — lena] terra DF voler P a viver C al viver GIMR al vivere DF
Miro la terra, che promesse Iddio — promise C
Al popol d'Israel per suo retaggio; — Isdrael GIDF
Al caro lido ho già vicino il piede,[431] — ho] è C già vicino ho GIF
Ma di quel regno non sarò l'erede.

Così punisce Iddio la poca Fede,[432] — Dio MR
Ch'ebbi in percuoter già quel duro sasso, — perquoter D
Che poscia l'acqua ad Israel ne diede — Isdrael CGIDF
Quand'era nel deserto afflitto e lasso: — quando IR
Ma se 'l voler divin tanto richiede, — s'il F il GPI tanto] così DFR
Cessi la vita pur, fermi il mio passo; — passo] piede C vita mia, pur fermi R
O sia prova di me o sia tormento,[433] — O] e C
Se così vuole Iddio, muoro contento. — vole C Dio R moro CIFR

Godrò, che colà giunga il caro armento, — colà giunga] colaggiù D
Se giunger non vi puote il suo Pastore; — pote C puole DF
Bella terra ti miro, e sol rammento — sol rammento] con tormento CGIDFMR
Il fallo mio con duolo e con rossore: — per quanto puote il frale e lasso cuore CGIDFMR(basso R)
Ma nuovo spirto dentro al petto i'sento, — ma un nuovo IDFMR entro CF del petto C i' *om.* DFM io P
Sento che l'alma ave un novello ardore, — ave] ha un C have GI [entro il mio petto sento R
E peno a un tempo, e a un tempo insiem'io godo,[434] — penso I ad D e *om.* F insieme godo GIDFR istesso godo C

[430] I versi del Perfetti non sono coerenti con Deut., 34, 7: *Moyses centum et viginti annorum erat quando mortuus est: non caligavit oculus ejus, nec dentes illius moti sunt*, da cui par di capire che nonostante la straordinaroia età, Mosè fosse ancora vigoroso al momento della morte.

[431] Secondo il racconto biblico, Mosè dalle steppe di Moab (la regione immediatamente ad oriente del Mar Morto) è andato verso nord ed è salito sul monte Nebo, attualmente al confine in Giordania occidentale, presso la frontiera con la Cisgiordania, dove si trova la città di Gerico. Da quel monte, di poco meno di 900 metri, si può guardare verso ovest oltre il fiume Giordano, in direzione di Gerusalemme che si trova ad una cinquantina di chilometri in linea d'aria.

[432] *Numer. 20. 11. et 27. 12. Deut. 34. 4.* (nota Cianfogni). Già in Es., 17, si narra di un sollevamento contro Mosè e contro il Signore da parte del popolo assetato nel deserto di Sin, atteggiamento che avrebbe manifestato la scarsa fede nella provvidenza divina da parte del popolo stesso. In questi libro comunque Mosè non viene accusato dal Signore. In Nm., 20, 1-3 il fatto si ripete: *Veneruntque filii Israël et omnis multitudo in desertum Sin, mense primo, et mansit populus in Cades. […] Cumque indigeret aqua populus, convenerunt adversum Moysen et Aaron: et versi in seditionem, dixerunt: Utinam periissemus inter fratres nostros coram Domino*. Ma questa volta il Signore, dopo che Mosè con la sua verga aveva fatto sgorgare l'acqua e dissetare il popolo, accusa chiaramente Mosè ed Aronne in Nm., 20, 12-13: *Dixitque Dominus ad Moysen et Aaron: Quia non credidistis mihi, ut sanctificaretis me coram filiis Israël, non introducetis hos populos in terram, quam dabo eis. Hæc est aqua contradictionis, ubi jurgati sunt filii Israël contra Dominum, et sanctificatus est in eis.* Può darsi che la versione dei fatti del deserto in cui il Signore incolpa Mosè derivi dalla tradizione "sacerdotale" (P) (nell'ipotesi "documentale" della formazione del Pentateuco) e non sia presente nelle altre. In Nm., 27, 13-14 il Signore anuncia la morte a Mosè e gli specifica di nuovo che vedrà la terra promessa ma non vi entrerà: *Cumque videris eam, ibis et tu ad populum tuum, sicut ivit frater tuus Aaron: quia offendistis me in deserto Sin in contradictione multitudinis, nec sanctificare me voluistis coram ea super aquas. Hæ sunt aquæ contradictionis in Cades deserti Sin*. L'accusa è chiaramente ricordata da Dio a Mosè quando gli annuncia ancora la morte in Deut., 32, 51: *quia prævaricati estis contra me in medio filiorum Israël ad aquas contradictionis in Cades deserti Sin : et non sanctificastis me inter filios Israël*. L'accusa divina coinvolge anche il fratello Aronne: i due non fecero in modo di ristabilire la fiducia in Dio durante l'esodo. L'ultimo passo cit. dal Cianfogni, dal capitolo conclusivo del Deuteronomio, precede immediatamente il racconto della morte di Mosè con l'ultima allusione al fatto che Mosè sta vedendo dal monte Nebo la terra promessa a Abramo, Isacco e Giacobbe ma non vi entrerà: Deut., 34, 4: *Dixitque Dominus ad eum: Hæc est terra, pro qua juravi Abraham, Isaac, et Jacob, dicens: Semini tuo dabo eam. Vidisti eam oculis tuis, et non transibis ad illam*.

[433] Anche Mosè, come Adamo nel tema precedente, vive questi opposti sentimenti davanti al proprio destino.

[434] Come Adamo nel primo tema, anche Mosè sente dentro di sé i due sentimenti opposti.

E nella pena l'alta mano io lodo.	man MR io *om.* GIDF
Deh bella e dolce terra, il fragil nodo	bella terra cara R
Accogli del mio fral[435], poi ch'e'fia sciolto,	del] nel GI nel tuo sen C poi che fia sciolto CGDFMR ei P
Starvi col cener mio almeno io godo,[436]	starmi GDF col] nel C io *om.* DF
Se fia che vivo da te non sia accolto;	
Nella mia pena il mio flagello lodo,	io lodo C
Miro la morte con costante volto,	e con C
Basta che sempre alle campagne belle	
Erede viva il mio caro Israelle.	Isdraelle CGIDFMR
Colà pascan sicure le tue agnelle,	paschin C sue IDFR
Trovi il termin colà del tuo sudore,	trovin IDFMR il *om.* CGIDFMR tuo] suo IDFMR
Colà trovi lo scettro il mio Israelle,	Isdraelle CGIDFMR [*sed in margine scr. R* lor
Colà l'Altare, e colà il Regnatore;	
Forse affacciato un giorno dalle Stelle	Forse] sorge C
A rimirar del mio popol l'onore,	popol mio CMR
Io della Morte bacerò lo scempio,	bacierò CIDFM
Veggendo il nuovo Rege e il nuovo Tempio.	vedendo CIDFM e *om.* C e 'l D el FR
Ma voi, miei fidi, a un popol crudo ed empio	fidi] figli C
Sarete sempre anche in quel suol vicini;	anche in] entro GIFMR entro a D
Ad altro rito, ad altro infausto Tempio	
Il di lui reo costume non v'inclini;	il lor' costume giammai CGIDFMR vi F
Siate di Fede e di Pietade esempio,	siete I
E ognun di voi adori i gran destini	ognuno in GF ogn'uno in D
Del sommo Iddio, e dicano i nipoti,	Dio I dichano C dican R ai GIDFR a M
Quelli del vero Dio furo i devoti.	questi CGIDFM vero] grande M sono CGMIDF [son R divoti GI
Ed il vostro pensier mai sempre ruoti	e'l D noti C
Il mal, che già soffriste nell'Egitto,	soffristi D
Voi ricordate a'posteri e a'nipoti,	lo narrate CGIDMR lo narraste F e *om.* CIDF nepoti CDF
Quanto Israel visse in quel regno afflitto:	quant' D quando M Isdrael CIDFM
Onde al lor vero Dio sempre devoti	lor Signor C vero lor Dio GIDFMR divoti GID
Scansin d'idolatria l'empio delitto;	
Fosti a bastanza reo, o mio Israello,,	fusti CGIDFR abbastanza PR Isdraello CGIDFMR
Deh ti sovvenga dell'aureo Vitello.	rimembra M dell'aureo] di quel reo CGIDFR di quel Dio M
E tu felice, fortunato, e bello	
Lido di pace accogli questo frale;	
E come già il tradito e buon fratello[437]	il già IDFMR

[435] *fral* per "corpo mortale", come nel sonetto di Giovanni Guidiccioni "Pensiero della Morte": *L'alma che avvinta d'uno stretto e forte / nodo al suo fral, ch'a vano oprar l 'nvita, / non sa da questo abisso, ov'è smarrita, / levarsi al ciel su le destr'ali accorte*. Nel nostro passo si aggiunge la paronomasia con *fragile* del precedente verso.

[436] Una distrazione del Perfetti. In Deut., 34, 6 si dice chiaramente che Mosè fu sepolto nel paese di Moab, di fronte al monte Phogor, che si trova vicino al monte Nebo e dunque ben al di là del Giordano e fuori della terra promessa: *et sepelivit eum in valle terræ Moab contra Phogor: et non cognovit homo sepulchrum ejus usque in præsentem diem*.

[437] *Exodi 13. 19 Tulit Moyses ossa Ioseph etc.* (nota Cianfogni). Giuseppe si trovò in Egitto a causa del tradimento dei suoi fratelli che lo vendettero. In seguito la discendenza di Giacobbe si recò tutta in Egitto. Il passo citato dal Cianfogni si riferisce all'adempimento da parte di Mosè di un giuramento che lo stesso Giuseppe aveva chiesto ai figli di Israele:

De' suoi germani entro lo stuol venale, — De'] da CDFMR — lo] di C
Meco ho condotto compagno di quello
Viaggio grande, mi convien che eguale — d'eguale C ch'eguale DR
Sia il cader mio; così su questa terra — così su] e così in C
Terminerà la lunga vostra guerra.

In questo dir le luci sue disserra
Già moribonde, volge un guardo al piano, — e volge GIDFMR
E mira intorno la promessa Terra,
E mira ancora il puro e bel Giordano; — guarda MR
Oh qual Fede nel petto si riserra ! — oh] o F — rinserra MR disserra CGIF diserra G
Scopre in quell'onda il suo Messia lontano, — Scopre] mira CGIDF scorge MR onde CGDFM
E dice, almeno, io vi potessi bere,
Se chi 'n voi s'ha lavar, non ho a vedere. — ch'in P 'n voi *om.* FM si ha GIMR l'ha D a lavar P
[da lavar GIDFMR non s'ha a vedere F non l'ho a vedere R non l'ha a vedere *alter*.a *post* ha *soprascr*.D
Indi rivolto alle dirette schiere
con maestade il vecchio ciglio inarca,
Col dito insiem che accenna il suo pensiere, — Col dito] con Dio GIDF ch' CIDM
Dimostra al popol dove dee star l'Arca, — dove dee star] ove GDFI stassi GDFMR stessi I
Quasi voglia additar dove il volere — Quasi] questi I mostrar CDFMR dove è C
Debba tener, dove la mente carca
Di pensier santi, e il fermo suo desìo; — el F
L'Arca mostrando accenna loro Iddio. — gli mostra l'Arca e così accenna Iddio CGIDFMR (Dio G)

Alfin rivolto al Cielo, in dolce oblio — indi tutto rivolto al cielo,a Dio CGIDFMR (Iddio F) (rivolto *om.* C)
Chiude gli occhi, le man compone e 'l cuore; — compon le mani e più compone il cuore CGIDFMR
Come vicino al Mar più corre il rio,
Presso alla sfera più vola l'ardore; — Presso] com' C come GIDFMR vola] corre C
Così portato da santo desìo — ei trasportato dal GIDF e trasportato CMR dal MR
Passa Mosè bensì, ma non già muore: — passa piu tosto che Mosè non muore CGIDFMR (more FM)
Muoiono gli empi, ove qual luce ardente — muoiano IF e con luce più ardente CGIDFMR (luci ... ardenti F)
Passa[438], e non muor giammai un Innocente.[439] — muore GDR more FM mai CGIDFMR

TEMA III

Il Contrasto delle due Madri, una falsa, e una vera, davanti a Salomone, ed il giudizio di Esso.[440]

Che gran contrasto entro real[441] pensiero

Tulit quoque Moyses ossa Joseph secum: eo quod adjurasset filios Israël, dicens: Visitabit vos Deus; efferte ossa mea hinc vobiscum.

[438] Dicono di se stessi e della loro morte gli empi in Sap. 2, 3-4: *Quoniam fumus flatus est in naribus nostris, et sermo scintilla ad commovendum cor nostrum: qua extincta, cinis erit corpus nostrum, et spiritus diffundetur tamquam mollis aër*.

[439] *Sap. 3. 1. Iustorum animae etc.* (nota Cianfogni). Il versetto completo cui si riferisce Cianfogni è: *Justorum autem animæ in manu Dei sunt, et non tanget illos tormentum mortis*.

[440] Il ms. G.X.56 riporta: «Il contrasto delle Madri una vera, l'altra falsa appresso Salomone ed il giudizio di quello. Improvviso 3°». Concorda il ms. di Dresda, tranne che nel finale: «di quelli» senza quel che segue.

[441] Il pensiero *reale* è qui da intendersi come l'atto del pensare da parte del re. L'aggettivo indica maggiore pertinenza alla figura, al ruolo e all'autorità del re rispetto al sinonimo *regale*.

Fanno l'inganno, ed il materno amore !	paterno DF
Ciascun si copre con veste di vero	cuopre R
Tanto il verace, che 'l finto dolore;	il MR
Uno pe'labbri sol s'apre il sentiero,	
L'altro tragge dal cuor vita ed umore;[442]	amore F
Sospeso il Rege le rimira intanto,	Sospeso] confuso CGIDFMR e intanto R
D'una ascolta il parlar, dell'altra il pianto.[443]	d'una n'ascolta i detti, e d'altra il pianto GIDFMR d'una [i detti dell'altra ascolta il pianto C
Donne,[444] non parlo a voi, che illustre vanto	tanto R
Ha dall'illustre sangue il nobil core,	dell' FR cuore CGIDFMR
Poiché egualmente il riso, e il mesto pianto	ugualmente C e mesto C el mesto F
In alme grandi non è mentitore;	
Ma di cert'altre, a cui men chiaro ammanto	men] non C
Natura fe', mentito anch'è il dolore,	anco il dolore GIDFM anche il R anch'el dolore C
E per lor gloria, e insiem per nostro danno,	e *om.* F
Ripongon tutta l'arte nell'inganno.	pongono CIDFMR
La finta madre con mentito affanno	affanno] inganno CGIDFMR
Dice, gran saggio Re, quest'è mio figlio,	questi DF questo MR
E se di Morte egli ha sofferto il danno,	e se l'altro soffrì di morte GDFM
Da Costei nacque il suo fatal periglio;[445]	Costei] questa CGDFMR questo I fatal] crudel CGIDFMR
L'altra ch'è madre vera, e l'altrui inganno	del suo vero affanno GIDFMR vera del suo affannoC
Discuopre coll'umor del mesto ciglio,[446]	favella meglio il cuor che il mesto ciglio CGIDFMR

[442] Perfetti sceglie per caratterizzare le due madri la contrapposizione tra le vane parole ingannatrici dell'una e l'espressione diretta e immediata dei moti del cuore per l'altra. In realtà nel racconto biblico una delle due madri parla di più solo perché è la prima ad esporre i fatti e anche l'altra prende poi la parola. Perfetti, per introdurre questa diversa caratterizzazione si basa solo su una precisazione parentetica in 1 Re, 3, 26: *commota sunt quippe viscera ejus super filio suo*: alla donna il cui figlio era vivo le viscere erano sconvolte. Evidentemente questa era la frase che venne alla memoria del nostro poeta per l'improvvisazione su questo episodio veterotestamentario.

[443] Il giudizio di Salomone sul bambino conteso tra le due madri meretrici è in 3 Re, 3, 16-28 (nella Vulgata Clementina si numeravano ancora i due libri di Samuele come primo e secondo dei Re; nella Nova Vulgata dunque il racconto del giudizio di Salomone è in 1 Re, 3, 16-28). Il racconto è ben noto. Le due schiave si presentano a Salomone per avere giustizia. Una delle due madri racconta che l'altra aveva soffocato il figlio neonato nel sonno dormendogli sopra e aveva allora sottratto durante la notte il figlio dell'altra mettendo al suo posto il piccolo cadavere. L'altra sostiene davanti al re che il piccolo vivo è suo figlio. Allora Salomone si fa portare una spada e ordina di tagliare in due il neonato per darne metà ad ognuna delle due madri. Mentre la falsa madre accetta lo strano verdetto, la vera madre dice al re tra le lacrime che pur di lasciar vivo il suo bimbo preferisce che se lo prenda l'altra. Il re da questa attestazione d'amore capisce quale sia la vera madre e le consegna il figlio.

[444] Inaspettata questa apostrofe improvvisa alle donne, specie se si pensa che ci troviamo in una rappresentazione di poesia estemporanea davanti ad un pubblico anche femminile. Si esce per così dire dalla oggettività della narrazione per uno sguardo più diretto e allusivo al pubblico. Questa ottava è costruita un po' di maniera sulla memoria delle apostrofi o delle invettive alle donne. Evidentemente la contrapposizione dei due tipi di madre ha richiamato tale memoria al nostro poeta, che interrompe i riferimenti al testo biblico inserendo questo tributo alla tradizione letteraria. La tipologia dei tipi negativi delle donne ha tradizioni ben note nelle letterature antiche (Semonide, Giovenale), mentre nella tradizione italiana della *querelle des femmes* prevale spesso la contrapposizione tra le donne virtuose e quelle corrotte. Il rivolgersi alle donne per dedicare a loro il prosieguo della narrazione è frequente in Boccaccio, a partire dalla introduzione della prima giornata del *Decameron* (*graziosissime donne …*) e proseguendo con l'inizio di molte novelle. Tali richiami filogini contrastano con la satira misogina del tardo *Corbaccio*, con una dualità che prosegue (per citare gli esempi celebri) in Machiavelli (*La Mandragola* e *Belfagor arcidiavolo*) e Ariosto (canto XXVIII e soprattutto inizio del XXXVII del *Furioso* e la V satira).

[445] Nel racconto biblico, come detto in una nota precedente, la prima donna a parlare sostiene che l'altra ha soffocato il bambino dormendogli sopra.

Nulla favella al Re, se non se quanto — se non se] non solo C ma solo GIDFMR
Può favellar Amor per via di pianto. — favellare M del C

La mira il Rege, e guarda il figlio intanto; — guarda] mira CGIDFMR
Come Colomba che suol ber nel rio, — bere al rio GIDFMR
Che ancora bevendo è volta al Cielo alquanto:[447] — ch' F ancor MR è *om.* DF
Una mostra ove annida il suo desìo, — mostra là dove CGIDFMR
L'altra, che sol di frode ha 'l tristo ammanto — il M
Null'altro dice, questo figlio è mio, — è figlio mio C è il figlio mio M
E al saggio Rege il figlio altrui richiede,
E vuol, che al detto suo si presti fede. — ch' D si dia gran fede CGIDFMR

Ma come Legge ed equità richiede,
Che ben si miri d'ogni reo il volto,
Perché del cor la faccia sol fa fede, — cuor CGIDFM la facia del cuor R
E sta negli occhi quasi il cuor raccolto; — il cuore accolto R
Ambe il buon Rege a rimirar ne riede, — ambi GIDF
Ed ora a questa, ed ora a quella volto, — or'.. .or' R
Ed ora al vivo, ed ora al morto figlio, — or'.. .or' R
Dubbio dimostra il cuor, non già il consiglio.[448] — il cuor dubbio dimostra CGIDFM e vuol consiglio C
[e no' il consiglio GIDFM dimostra dubbio il cor, non il consiglio R
Ma poich'è la Natura nel periglio:[449] — poich'è] perché CGDFMR poiché I
Qual suol la Cerva[450] dell'aria al fragore, — il fragore DF
Che partorisce il suo racchiuso figlio;
L'anima tutta allora n'esce fuore, — tutta *om.*DF tutt' C fuore]in furore CGIMR in gran furore DF
E invan tenta coprirla alto consiglio, — tenta coprirla] la copre allora CGIDFMR (allor FR)
Perché vinta è dall'affetto d'amore; — perché è vinta da affetto e da amore C che vinta GIDFMR
Così quel Re, che fu prudente e saggio, [che è vinta R dall'affetto e dall'ardore GIDFMR
Da sì bell'arte apprese tosto il raggio.[451] — di C

E disse allora, Iddio mi fe' sì saggio; — allora] loro C a loro GIDFMR
Dunque il bel figlio tosto si divida:[452]

---

[446] Come detto in una nota precedente, Perfetti introduce questo particolare atteggiamento sull'unica base della frase citata sopra. Tale aggiunta è funzionale all'originale carattere drammatico con cui il nostro poeta tratta l'episodio veterotestamentario, che di per sé è più volto a sottolineare la saggezza di Salomone e a giustificare la conclusione del capitolo sulla diffusione della sua fama di amministratore della giustizia (1 Re, 3, 28: *timuerunt regem, videntes sapientiam Dei esse in eo ad faciendum judicium*).

[447] Similitudine fine, ma complessa e di difficile comprensione immediata, specie in un contesto di ricezione estemporanea. La madre veritiera è come la colomba che, posatasi sulla riva del fiume per bere, pur stando in basso, non dimentica l'altezza del cielo, anzi guardando in alto non dimentica la sua indole. Così la madre veritiera, anche in questa bassa situazione, ha ancora in sé il sentimento dell'affetto per il figlio, che è la sua vera indole. L'altra madre, quella menzognera, non esprime altro dietro le ingannevole parole.

[448] Il cuore del re è ancora dubbioso in tal difficile frangente, ma pronta è la sua capacità di prendere una risoluzione (*il consiglio*).

[449] *periglio* nel senso di frangente delicato e incerto negli effetti che produrrà.

[450] Altra difficile similitudine. La cerva sta per partorire ma un fragore improvviso porta spavento: l'anima e il coraggio della madre vien però fuori e sovrasta la normale capacità di decidere razionalmente (*consiglio*).

[451] Salomone dunque applica questa maniera di far giustizia nella difficile situazione: coglie il raggio che emana dal sentimento come nell'esempio della cerva e la sua decisione deriva da una intuizione dettata dal cuore. Comprende infatti che non la dialettica delle parole, ma un richiamo alla profondità del sentimento riuscirà a far giustizia.

A questo dir, come a venir di raggio, — com' C — al venir d'un raggio GIDFMR
Che l'ombre, e che la notte a un tratto ancida,[453] — e la notte DF — a un tempo M — incida C
Prende tosto l'Amor forza e coraggio, — fece CGIDFMR
E tutte le virtù nel cuor disfida; — che M
La vera madre corre al figlio allora,
E grida, e freme, e insiem confusa plora. — freme] piange CGDFMR

E dice al Re, pria che il mio figlio muora, — mora CGIDFMR
L'abbia tutto costei, ch'è mentitrice:
Vanne mio figlio in sen di traditora,
E se tradita io son, tu sii felice; — io *om.* GIDFM — lui sia C — sii tu GIDF
L'abbraccia, il bacia, e nel baciarlo, fuora — il *om.* DF — baciar lo R — plora CGIDFMR
Tramanda il duol, che l'altrui pianto elice[454]; — Tramanda il duol, che] e nel suo pianto CGIDFMR
E se no 'l decidesse il Regnatore, — non lo dicesse CGIDFMR
Ben lo dimostra figlio suo il dolore. — suo figlio GIDFMR — l'addita suo figlio il suo dolore C

Perché nascendo il duolo dall'Amore, — nasconde DF
Che riman privo di quel ben ch'ama, — Che riman privo]e da privarsi CGIDFMR(e dal M)(ed a F) che s'R
Quindi è che[455] tosto a lui rivolge il cuore, — quind' CDF — ch'a lui tosto C — core CF — [che s'ama CGIDF
E con quel pianto quasi a sé 'l richiama: — quasi lo GIDFMR — tosto lo C
E cerca come può giusto dolore
Andare in traccia di quel ben, che brama, — andar I — brama] si ama D — s'ama F
E del perduto bene egli proccura — e di quel ben perduto ella procura CGIDFMR (egli IDFM)
Farsi una dolce idea nella sventura. — una dolce] dolce l'GIDFMR — la giusta C — nella] con sua GIDFMR

Il Rege allora, a cui il Cielo, e Natura — cui Cielo IDFMR
Dieder la mente grande, ed il cuor saggio, — ed il cuor] e saper CGIDFM e il saper R
Come si suol fugar la notte oscura
Allo spuntar del mattutino raggio,
Dice alla madre, omai vivi sicura,
Ed alla tua pietà fai pur coraggio: — fa' CR
Questi è tuo figlio, e ben lo dice il cuore, — questo I — figlio *om.* R — core CM
E ben chiaro lo mostra il tuo dolore. — chiaro] anche C — anco GIDFM ancor R

E tu, che hai lingua, e pianto mentitore, — ch' GDR — la lingua C
Fuggi da me barbara donna infida,
Me, che Giudice sono, e Regnatore, — Me] io GIDFMR
Così tentasti rendere omicida ? — cui Cmi tentaviCR di farmiC tu mi tentasti GIDFM di farmi CGIDFMR
Cangiando in gioia allor tutto il dolore, — cangiato M allora in gioia GIM allora F il suo dolore GIDFM
O figlio mio, la vera madre grida, — o caro figlio CGIDMR — vera] sua GIDMR
Non dice più, perché da tant'amore, — tanto IFMR

---

[452] *3. Reg. 3. 24. Dividite Infantem vivum etc.* (nota Cianfogni). Sono le parole del re che pronuncia la provocatoria e provvisoria sentenza: *Dividite, inquit, infantem vivum in duas partes, et date dimidiam partem uni, et dimidiam partem alteri.*

[453] Similitudine più chiara, questa del raggio, che conferisce anche un nuovo rapido ritmo ai versi, concordemente con l'avvicinarsi della geniale e inaspettata soluzione messa in atto dal re.

[454] Voce rara e poetica, latinismo, con il significato di trar fuori, far uscire: il dolore della donna, manifestandosi, procura agli altri il pianto.

[455] *quindi è che* nel senso "da qui consegue che".

Da tanta gioia resta oppresso il core. — cuore IDFMR

Come un fuoco maggiore piccolo ardore — un *om.* C maggior IDM picciolo CM piccol DF
Suole smorzar, così dentro del petto — del] al C nel GFM
Di quella madre allor cessa il timore, — questa M allor] si M cessò R furore CGIDFMR
Perché vi nasce un altro forte affetto, — nacque R
Affetto insiem di gioia, e insiem d'amore, — e *om.* M
Gioia, ed amor, che porgele l'oggetto — porgele] porgeli CR porgegli GIDFM
Del caro pegno[456], prole sua diletta: — pegno] figlio CGIDFMR e prole GIDFMR
Sol pensa a lui, non pensa alla vendetta, — non pensa] e non C

E tien la prole fra le braccia stretta
Due volte madre, una già per amore,
Una per duolo, e di baciar s'affretta
Nel suo bel viso il suo tenero cuore.
L'altra, qual uom, che tocco è da saetta, — è *om.* CIDF
Immobile riman per lo stupore,
Immobile e confusa ella si vede, — e confusa] per poco CGIDFMR
Che allo stupor tosto il rossor succede. — Ch' GD stupore l' GD altro rossor succede CGR l'altro IDF

Così quel Re di pacifica fede — da C sede IDFMR
Decise già in Siòn con gran stupore,
Simbolo chiaro della nostra Fede,[457]
Che vuole intero, e non diviso il core. — intiero CDF cuore CIDM
Vera è la madre, e vita a noi ne diede, — qual vera Madre che vita C ne] ci CGIDFMR
Vita di cui non si può dar migliore: — maggiore CIDFMR
Pietade ed unitade in essa alligna; — unitate C umiltade ID
La division sta sol nella matrigna.[458] — sol sta CGIDF

EPILOGO, O RIPETIZIONE
DE' SUDDETTI TRE TEMI.

Veggio Adam tutto bagnato
E di pianto, e di sudore,
Al tuo volto ignoto umore
Pria, ch'avesse egli peccato,

Nel ritorcere il suo pie'
Da quel luogo ov'ei già fu, — ove già fu CM

[456] *pegno* indica qui l'impegno morale della madre.
[457] Salomone è figura di Cristo in gran parte dell'esegesi biblica altomedievale, soprattutto in riferimento a passi del terzo libro dei Re come 3Re, 1, 33: *imponite Salomonem filium meum super mulam meam, et ducite eum in Gihon* (sono le parole di David che dice ai sacerdoti di far salire il figlio sulla sua mula e condurlo alla fonte di Gihon presso Gerusalemme). A David era stato detto della sua discendenza in 2Re, 7, 13: *Ipse ædificabit domum nomini meo, et stabiliam thronum regni ejus usque in sempiternum.* Oltre che *typus Christi*, Salomone è considerato *typus Ecclesiae* per la fondazione del tempio e modello di regnante per la sua saggezza, specie in esegeti di età carolingia e ottoniana.
[458] Le due madri, che nel racconto biblico e nell'esegesi sono funzionali alla manifestazione della saggezza del re, anche nella conclusione del canto vengono considerate da Perfetti con una efficacia simbolica nel rappresentare pietà e unità (nel senso di coerenza morale) l'una e l'incoerenza e la doppiezza della menzogna l'altra.

Disse tosto, o luogo bello,
Tu sei pur, tu sei pur quello, — tu sei pur *om.* CR
Che una volta albergo fu,
Ma non è or più per me. — sei CMR

E fuggendo nel cammino
Muove il pie', poi lo ritira,
Si rivolge, e afflitto mira — afflitto] tosto C
Colla spada il Cherubino; — con la C

Spada tal, che fere e splende
Col suo taglio e col suo raggio, — con il CMR — con il CMR
E che al piede nel retaggio[459] — il M 'l R
Il ritorno ne[460] contende.

E mirando la Consorte,
Ria cagion del comun danno, — pria MR
Dice a lei, per lo tuo inganno
Siamo or fatti rei di morte. — siam MR — or *om.* CMR — rei fatti della MR

Pari fummo nell'errore,
Sarem pari nella pena,
Pari avremo al pie' catena, — al pie'] la CMR
Ed uguale al cuor dolore. — e l'istesso ampio dolore CMR

So che fia più grave a me, — grave] guerra R
Se maggiore è il mio peccato,
Perché Iddio già destinato — Dio CM
L'avea capo un dì di te.[461] — m'avea CMR (*fortasse recte*)

E perciò Question[462] si fa,

---

[459] Il *retaggio* di Adamo è l'umanità dopo la cacciata. L'espressione significa dunque "nelle generazioni future".

[460] *ne* qui è pronome personale di prima persona plurale, secondo l'uso poetico, usato come complemento di termine, come il più comune "ci". L'espressione significa dunque "ci impedisce il ritorno".

[461] Il senso di questo verso è poco chiaro. Pare errata la ricostruzione di Cianfogni: *m'avea* dei mmss. è lezione migliore.

[462] Il termine *question* può essere qui adoperato in senso generale oppure per la memoria della struttura stessa della *Summa Theologiae* di San Tommaso, le cui tre parti sono divise per *quaestiones* che a loro volta si sviluppano in *articuli* (la maiuscola di Cianfogni forse è dovuta al riconoscimento di questo senso). A partire dalla *quaestio* 95 della prima parte e fino all'appendice al *supplementum* della terza parte, l'Aquinate affronta in vari articoli la complessità scritturale della colpa di Adamo e delle sue conseguenze. Marin Mersenne aveva ripreso la struttura delle *quaestiones* e degli *articuli* in Mersenne 1623: nella corposa (quasi duemila pagine a stampa) e scrupolosa trattazione del Mersenne le *quaestiones* da XXVIII a LI trattano di Adamo ed Eva, anche separando le loro posizioni nell'Eden. Ad esempio, Mersenne 1623, p. 1290, sostiene la minor gravità del peccato di Eva: *quod tamen peccatum pluribus de causis levius fuisse Caietanus ait* (il cit. Caietanus è il card. Tommaso De Vio da Gaeta, 1469-1534, teologo domenicano). Ma l'argomento poteva anche essere adoperato in senso contrario, per esempio in Mersenne Ven 1623, quando si discute del problema XLVIII posto dal Veneto in questi termini: *et quia homo non peccavit deceptus, ideo difficillima fuit venia, et a solo Dei filio impetranda*. Questi versi del Perfetti potrebbero anche essere interpretati come una sorta di *reductio ad absurdum*: cosa sarebbe successo se Adamo non avesse mangiato il frutto. Sembra però più consono leggere queste strofe nel senso di porre la questione se la colpa del peccato sia di Eva sola e quanto sia condivisa da

Se Adam senza peccato
Tanto male avrìa portato
Alla nostra Umanità: — humanità C

E si cerca, se peccando
Eva sola[463], e no il Consorte, — Eva sol, non il consorte MR
Sarìa entrata in noi la morte,
E la vita avuto bando.

Ma qual nebbia nella mente
M'ha recato il folle errore, — mi ha R
Qual procella entro del cuore — nel M
Già voler destar si sente ? — vela C (*sic !*)

Comprendeva la ragione — comprendea M corrispondea R
Tutta sola coll'essenze, — Tutta sola] tutt'insieme C tutt'intera M tutt'intiera R essenza C
Senza che dalle potenze — della potenza C
Trar dovesse il primo sprone.[464] — spione C (*sic !*)

Annebbiato or l'intelletto — or *om.* C
Più al suo lume non si stende; — si stende] distende C
Ma scalini ed ali prende
Per la strada dell'oggetto.[465]

Ciò ch'è in acqua, in aria, in selve,

Adamo o se addirittura la sua responsabilità sia maggiore, perché più forte e meno direttamente soggetto all'inganno del serpente.

[463] Che Eva sola abbia la responsabilità esclusiva della caduta o la maggiore responsabilità può esser derivato da 1Tm, 2, 14 (*et Adam non est seductus: mulier autem seducta in prævaricatione fuit*), in un passo in cui Paolo giustificava un minor ruolo delle donne e la loro maggior necessità di salvarsi con espiazione e fede. Tertulliano sicuramente dava la maggior colpa ad Eva, quando (De cultu feminarum, I, 1, 1) incitava ogni donna ad espiare *id quod de Eua trahit, ignominiam dico primi delicti et inuidiam perditionis humanae*. D'altra parte la seduzione e l'inganno subito da Eva potrebbero essere, come si diceva sopra, esimenti per la donna non accreditabili ad Adamo, il quale avrebbe potuto usare liberamente la propria volontà: in questo senso si può giustificare il ragionamento per assurdo introdotto da Perfetti in questa strofa e tutta la lunga serie di espressioni del senso di colpa del progenitore.

[464] Prima del peccato e della cacciata dall'Eden, la ragione di Adamo comprendeva spontaneamente (*tutta sola*) le *essenze*; anzi, era unita a quelle (*con*) e tale era il tipo di conoscenza perfetta concessa all'uomo edenico. La nozione di essenza è qui comprensiva di potenza ed atto e la conoscenza è immediata, attuale e formale, senza bisogno di partire dallo stimolo che i sensi possono ricevere dalla potenzialità della materia. Possibile una allusione alla rinuncia della metafisica, come quella teorizzata da Gassendi.

[465] Usciti dalla condizione edenica, i progenitori avranno solo la possibilità intellettuale di arrivare più o meno agevolmente (*scalini ed ali*) alla conoscenza dell'oggetto. L'intelletto annebbiato non può più giungere (*non si stende*) fino alla luce della conoscenza che gli era propria nella condizione edenica. La sua *strada* è ora diretta solo verso la conoscenza dell'*oggetto*. Difficile non vedere in questi pochi versi del Perfetti il riverberarsi di contrastanti posizioni di razionalismo ed empirismo di filosofi-teologi dell'epoca. Perfetti pare qui respingere la gnoseologia non tanto del razionalismo di Cartesio quanto dell'occasionalismo di Malebranche, per il quale gli uomini possono conoscere le essenze (quel che di primitivo esiste in ogni cosa indipendentemente dalle modifiche percepite) perché la nostra anima partecipa dell'eternità di Dio e le idee pensate dall'uomo non possono che essere le stesse idee divine. Perfetti, al contrario, pare qui attribuire alle capacità conoscitive dell'intelletto nella condizione esistenziale seguente al peccato e alla cacciata un limite ispirato a posizioni empiriste. Sembra insomma vicino, nel creare questi versi, alla rinuncia alla metafisica e alla ricerca di una misura adeguata alla nuova condizione umana: vicino insomma alla posizione che era stata di Gassendi, per il quale "il tema centrale della polemica antimetafisica è quello dell'inconoscibilità delle essenze" (Gregory 1959, p. 250).

Il gran Dio mi soggettò,[466]
L'intelletto mio donò
Il lor nome anche alle belve.[467] suo CR anco R

Altre belve adesso io sento,[468] io *om.* C
Altri nomi io lor darò; io lor] gli C or gli MR
Mille fiere per tormento or per M
Nel mio sen l'errore armò. error cavò CMR

Quest'orror che in petto io sento, io *om.* CMR
E che tanto l'alma aggreva tanto aggreva M
Vuoi saper, che nome ha, Eva ? voi CM nom C
Io lo chiamo pentimento.

Questo innato interno ardore, quest' CR
Che virtù dianzi era pura, dianzi era pura] pur anche dura C pur anco dura MR
E che vien dalla Natura,
Sai il suo nome ? Questo è amore. quest' CR

Questo giel, che par che prema Questo giel] quest'orror CMR
Tutto il sangue entro le vene, tutt' C entro le] nelle CMR
E dal fallo sol ne viene, fallo] fatto C sol ne viene] sol diviene CMR
Eva mia, questa è la tema. quest' CR è catena MR

Questa tema mi figura[469]
Tutto il Mondo ribellato, tutt' C
E che gridi al mio peccato
Già nemica la Natura.[470] è la MR

---

[466] Gen., 1, 26: *præsit piscibus maris, et volatilibus cœli, et bestiis, universæque terræ, omnique reptili, quod movetur in terra*; Gen., 1, 28: *replete terram, et subjicite eam, et dominamini piscibus maris, et volatilibus cœli, et universis animantibus, quæ moventur super terram*.

[467] Gen., 2, 19-20: *omne enim quod vocavit Adam animæ viventis, ipsum est nomen ejus. Appellavitque Adam nominibus suis cuncta animantia, et universa volatilia cœli, et omnes bestias terræ*.

[468] Inizia da qui una serie di quattro strofe in cui Perfetti crea una situazione non legata alla citazione biblica, ma di grande efficacia poetica nel tratteggiare la situazione esistenziale dell'umanità dopo la cacciata. Adamo deve adoperare quella facoltà intellettuale, che nella condizione edenica gli aveva permesso di dare il nome alle cose animate, per nominare le passioni e i dolori che d'ora in poi segneranno la condizione umana. In questa riflessione di Adamo, Eva diviene l'interlocutore poetico, alla quale si rivolge non come alla causa del peccato, ma come alla persona che dovrà condividere con lui quella nuova dolorosa esistenza.

[469] L'improvvisatore è sempre concentrato sul valore delle parole che improvvisa e in particolare sulla loro potenzialità di innescare nuovi concetti da sfumature e corollari del loro primo significato. Nella quartina precedente la *tema* era stata evocata come una situazione di *gelo* interiore, quasi un inspiegabile malessere esitenziale. Il termine *tema* viene subito ripreso per aprire una nuova creazione poetica, quella della ribellione degli oggetti della natura che si rivolgono minacciosi ad Adamo.

[470] La Natura appare decisamente *nemica* ad Adamo. Tutta la serie degli aspri rimproveri che gli elementi naturali muovono ad Adamo dipende da una lettura estrema di Gen., 3, 17 (*Quia audisti vocem uxoris tuæ, et comedisti de ligno, ex quo præceperam tibi ne comederes, maledicta terra in opere tuo)*. La Vulgata Clementina aveva *terra* in corrispondenza del greco *γῆ* (*ἐπικατάρατος ἡ γῆ ἐν τοῖς ἔργοις σου*). (Oggi la Nova Vulgata legge *humus*). La lezione *terra* autorizzava senz'altro quella interpretazione di una maledizione rivolta a tutta la natura e non al suolo, com'è prevalente oggi. Questa elaborazione poetica sulla inimicizia da parte della natura pare anticipare di trent'anni le amare e celebri considerazioni di Voltaire sul terremoto di Lisbona del 1755 e segue di pochi anni il termine polemico del

S’io rimiro il rivo, il fiore, — rivo] prato C
S’io riguardo il chiaro fonte, — chiaro] vago CMR
S’io mi volgo al campo al monte, — mi volgo al] rimiro il CMR al] il CR e il M
O all’amena spiaggia aprica, — O all’] e l’ CMR piaggia CMR
Ciaschedun parmi, che dica — ciascheduno par CR ciaschedun par che mi M
Al mio cor, sei traditore.

Traditor grida il ruscello, — dice C ‘l R
Che tra’ sassi trova inciampo; — tra i R
Traditor ripiglia il campo, — mi grida CMR
Che di messe sta spogliato,
Traditor grida spennato
Delle piume anche l’augello. — anco R

Contro me, par che s’avventi
Il Leon tutto adirato, — addirato CR
E che aguzzi l’ira e i denti
Per l’orror del mio peccato.

Volto al Ciel miro le Stelle,
E negli astri già stampato
Il decreto al mio reato, — peccato CMR
Par che gridino, ribelle. — rubelle M

L’agnellino strascinato
Da quel lupo traditore
Par che dica, il tuo errore
E’ cagion ch’io son sbranato. — sia C

Miro il mare, e ogni tempesta
Col suo crudo alto fragore — crudo] grido C
Mi ricorda la funesta — e mi M racconta MR
Gran procella del mio cuore.[471]

Sento in me fatti ribelli
A ragion tutti gli affetti, — gl’ M
E non sono già più quelli, — quegli C
Pria Signori degli oggetti.[472] — Pria] li C

Ogni oggetto al senso vile
Porta guerra, e fa tenzone,

---

poema volteriano costituito dalla *teodicea* di Leibniz (del 1710 sono i suoi *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origin du mal*).

[471] Dopo la bellissima serie di strofe dedicata alla ribellione della natura, alla visione di ogni sofferenza colta nelle manifestazioni oggettive dei fenomeni naturali, Adamo rivolge la sua attenzione nuovamente alla interiorità dell’animo umano, perché vi trova corrispettivi ai fenomeni del disagio della natura.

[472] Adamo sostiene che i suoi sentimenti (*affetti*) costituivano nell’Eden la sua facoltà di dominare sugli oggetti della natura. Al contrario, ora quei sentimenti servono a far percepire all’uomo il disagio dell’esistenza.

Onde stassi la ragione
Quasi serva affatto umile.[473]

E se avvien, che scuoter tente — senta C
Il suo giogo ahi troppo indegno ![474] — ahi *om.* CMR — tanto M
Usurpar le vuole il regno — li vuole C — gli M
Ogni affetto[475], e si risente. — ogn' C

Questo affetto poi più cresce,
E vestitosi a pietà[476]
Nuova doglia al duolo mesce — dolor CMR
Con più fiera crudeltà.[477]

E mi mostra il caro figlio,
Che una volta morirà,[478]
Lo rimira il mesto ciglio
Ed il cuor muove a pietà.

Ma a pietà muovendo il cuore — movendo al cuore R
E' cagion poi del dolore: — cagione del CM — cagion del mio R
Ché il dolor dall'amor nasce,
Che di duolo anco si pasce, — e del duolo poi si pasce C — e del duol poscia si pasce MR
E nel duol trova la cuna, — ma MR
In cui nuove forze aduna.[479] — e le forze tutte aduna CMR — *hunc versum scr.CMR ante* [*praecedentem*

Ma qual suole pria del giorno — suol CM — prima M
Apparir l'Alba foriera,[480]
Che non è giorno, né sera,
Ma di giorno ha più colore, — del C

---

[473] Gli oggetti esterni sconvolgono i sensi dell'uomo e la ragione non è più in grado di procedere ai livelli più alti della conoscenza e si fa serva dei sensi martoriati dalle sensazioni. La condizione della conoscenza umana che era delineata nel sensismo di Hobbes e che stava per avere grandi sviluppi nella cultura filosofica europea, appare qui come la presa d'atto dei limiti causati all'uomo dalla caduta dall'Eden. Per il valore dell'espressione *senso vile* si può vedere ad esempio Segneri 1690, parte II, capo I, p. 229: *E vaglia la verità, mentre era l'huomo stato da Dio sublimato ad un fin si eccelso, qual'è la Visione Beatifica, Visione totalmente spirituale; troppo era giusto, che si andasse prima a ciò disponendo col puro credere quel che poi dovea contemplare: mentre così egli va sollevandosi a poco a poco da' sensi vili, incapaci di veder Dio, alle operazioni totalmente astratte da' sensi*.

[474] Il soggetto è ancora la ragione, che ora viene personificata al fine poetico di rendere drammatica l'imposizione dei limiti alle facoltà conoscitive della ragione stessa.

[475] Difficile definire con precisione questo termine, che comunque sta sicuramente ad indicare ogni facoltà umana mossa dalla sensazione e incontrollabile dalla ragione.

[476] La nuova forza degli affetti produce il sentimento della pietà per la condizione dell'uomo privato della piena facoltà della ragione.

[477] I sentimenti accrescono viepiù il dolore dell'esistenza. Come si scoprirà nella strofa successiva, questa *crudeltà* del sentimento risiede nel dare consapevolezza della caducità e in generale della sofferenza insita nella condizione esistenziale dell'umanità dopo la caduta.

[478] Si riprende il tema del destino di morte procurato ai figli (si veda la nota ai versi *Fui prima padre, ed or do morte a i figli, / Nasce dalla mia notte il loro orrore*, nella improvvisazione del primo tema del canto.

[479] Questa strofa congiunge il tema del dolore, cui Adamo ha condannato la sua stirpe e tutta la natura, con quello della speranza nel Redentore delle strofe successive. Dolore e amore vengono messi in un rapporto esistenziale di causalità, dove il primo è appunto condizione dell'esistenza dopo il peccato e il secondo è la forza che ne nasce per il riscatto.

[480] Si riprende l'immagine dell'alba già presente nel canto.

Ed è un certo misto albore, — ardore CMR
Che le nubi fuga intorno;[481]

Così io miro in lontananza
Un Adam puro e novello,
Che d'Adamo un dì rubello
rinverdir fa la speranza. — rinverdisca la C rinverdisce la R ne rinverde la M

E tu mira, o mia Consorte,
Un'altr'Eva assai migliore,
Che al rio serpe tentatore — serpente traditore CMR
Schiaccia il capo, e reca morte.[482] — arreca M

Così Adamo favellò
Quando mesto un giorno uscì; — escì R
Ma non disse già così[483] — *post hoc ins. similem versum C* Ma disse anco così
Tutto pieno di sua fe'
Vecchierello il buon Mosè,
Quando al suol caro e promesso
Ritrovandosi già presso,
Quello vide e non v'entrò. — in quel suol ei non entrò CMR

Pianse Adam perché peccò,
Pianse un poco ancor Mosè, — anco C
Ma egli tanto non errò;
Mancò quegli in carità, — quei mancò C quel mancò MR
Questi sol mancò di fe'.[484] — questo un poco nella fe' CMR

A Mosè Dio già parlò, — già Dio M
Disse, parla al sasso solo,[485]
Alla verga ei dette il volo,[486] — ei *om.* O diede il volo MR
E la pietra indi picchiò !

Fu mancar questo di fe',[487]

---

[481] Uno degli effetti della cacciata dall'Eden era stato l'annebbiamento dell'intelletto.

[482] Sulla lettura figurale cristologica e mariologica di Adamo ed Eva e sulla questione della testa calpestata del serpente, si vedano le note alla parte corrispondente del canto.

[483] Passaggio al secondo tema non felicissimo (una semplice opposizione tra i due comportamenti), che comunque vien meglio precisato nella strofa successiva.

[484] Qui l'opposizione viene chiarita con riferimento alla natura del peccato, anche se la lezione del ms. introduce anche un riferimento alla gravità (*un poco*). Per il peccato di fede di Mosè, si vedano le note al canto. Il peccato di Adamo è definito di carità. La questione della natura del peccato originale è lunga nei secoli quanto l'esegesi biblica. Nella storia del Cristianesimo ha riguardato la polemica di Agostino contro i pelagiani e le posizioni luterane e calviniste, solo per accennare ai tratti storicamente più traumatici. Perfetti limita le sue parole alla citazione della virtù teologale della carità che è da identificare come amore in primo luogo per Dio.

[485] Nm., 20, 7-8: *Locutusque est Dominus ad Moysen, dicens: Tolle virgam, et congrega populum, tu et Aaron frater tuus, et loquimini ad petram coram eis, et illa dabit aquas*.

[486] Evidentemente qui Perfetti ricorda il gesto preciso di Mosè, espresso nel testo biblico dalla voce verbale *elevasset*. Nm., 20, 11: *Cumque elevasset Moyses manum, percutiens virga bis silicem, egressæ sunt aquæ largissimæ, ita ut populus biberet et jumenta*.

Né di Dio ei si fidò,
E per questo non entrò — ei non MR
Nel bel suolo il buon Mosè.

Già raccolta l'alma bella
Sopra il labbro il guardo gira, — labro M — e 'l guardo R
La promessa terra mira
E a Israel poi sì favella. — Isdrael così CM

Quello è il suol, che Dio promesse
A te popolo fedele,
Quivi avrai la ricca messe — *hunc versum scr. post sequentem C*
E di latte e insiem di mele.[488] — miele M

Israel mira il retaggio, — Isdrael C
Che promesso aveva un giorno — havea C
A' suoi figli per soggiorno, — fe' CM fu R — pei figli un bel soggiorno CMR (un *om.* MR)
E per termin del viaggio.

Terra bella, terra amica,
Io non ti passeggerò, — passeggierò M
Qui sudor non verserò — Qui] più C
Dalla stanca fronte antica. — fronte mesta e antica CMR (e *om.* M)

Ma pur qui muoro contento, — moro CM
Perché qui vuole il Signore; — vole C
Purché là passi l'armento — pur che C — *hunc versum scr. post sequentem CM*
Muoia pur quivi il Pastore. — il suo C

Là t'aspetta e Tempio, e Regno, — *primum* e *om.* CM
Israel ecco la stanza, — Isdrael C Isdraelle R
Ecco il fin della speranza,
Mira in faccia il bel disegno.

Non più l'Arca passeggiera — l'alma M
Si starà nel Padiglione;[489]
Ecco là Dio già ripone — e sol a Dio C — e colà già Dio MR

---

[487] In realtà, Mosè esegue l'ordine del Signore. Subito dopo (Nm., 20, 12) però viene rimproverato per il comportamento tenuto prima davanti agli israeliti: *Quia non credidistis mihi, ut sanctificaretis me coram filiis Israël ...*

[488] L'espressione è sicuramente facile da avere in memoria, data la frequenza nel testo biblico. *in terram quæ fluit lacte et melle* (Es., 3,8) ricorre con poche varianti nei seguenti passi: Es., 3,17; 13,5; 33,3; Lv., 20,24; Nm., 13,28; 14,8 (da qui e per tutti i passi dei Numeri, del Deuteronomio, di Giosuè e del Siracide compare il verbo *manare* invece di *fluere*); 16, 13; 16,14; Deut., 6,3; 11,9; 26,9; 26,15; 27,3; 31,20; Gios., 5,6; Sir., 46,10; Ger., 11,5 (da qui riprende l'uso del verbo *fluere*); 32,22; Bar., 1,20; Ez., 20,6; 20,15. La forma *mele* che qui usa il Perfetti per miglior rima è comunque ricorrente in poesia, anche come latinismo (*mellem*).

[489] L'Arca dell'Alleanza (*Arca Testamenti*) durante l'esodo, la permanenza nel deserto e la conquista della terra promessa viene dimorata nel *Tabernaculum Testimonii* (Vulgata Clementina, *Tabernaculum Conventus* nella Nova Vulgata), il padiglione montato nei vari luoghi d'accampamento dove, secondo le indicazioni date dal Signore a Mosè, venivano disposti gli ammennicoli del culto (altare, candelabro) e dove si precisarono le funzioni sacerdotali. Oltre un centinaio i passi del Pentateuco in cui ricorre l'espressione.

Un augusto e chiaro Tempio,[490]
Dove viva ognor l'esempio — dove v'era R un vero esempio M
Di pietade illustra e vera.

Tempio, e Altar quivi starà,
Tempio tal, che solo dura — tempio tale durerà M *hunc v. om. R*
Finché un nuovo Tempio eletto
Ponga fine alla figura,[491]
E alla Chiesa inalzi il tetto. — casa CMR

Poi la doppia augusta mano — e antica mano MR
Sovra il petto egli si pone, — sopra M
Ma si sente un certo sprone
Di specchiarsi nel Giordano.[492] — mirare un po' il CMR (*fortasse recte*)

Ne saluta le bell'onde — Ne] e CM ei R
Con un guardo, e il puro umore,
Che fia un giorno un bel lavacro[493]
Tutto puro e tutto sacro
All'eterno almo Pastore,
Vivo, sommo, augusto Tempio — e augusto MR
Solamente per esempio[494]
Dell'agnelle troppo immonde.[495]

E facendo del dolore, — per CMR
Della speme una sol fe', — con la speme M dalla speme R
Di più affetti entro del core — Di più] vivi C entro del] nel suo CMR
Ne fa un solo il buon Mosé. — un affetto fa Mosè CMR

Imparò forse da lui — imparato almen da lui C imparando almen da lui MR
Quella stolta Donna Ebrea, — donna stolta CMR
Mentitrice iniqua e rea, — mentitrice alfin', e rea R

---

[490] Il tempio che sarà edificato dal re Salomone.

[491] Il nuovo tempio è dato dalla lettura figurale del testo veterotestamentario. Il tempio di Salomone anticipa in tal senso la Chiesa, ma è anche figura cristologica, soprattutto per Gv., 2,19-21: *Respondit Jesus, et dixit eis: Solvite templum hoc, et in tribus diebus excitabo illud. Dixerunt ergo Judæi: Quadraginta et sex annis ædificatum est templum hoc, et tu in tribus diebus excitabis illud ? Ille autem dicebat de templo corporis sui*. L'espressione *ponga fine* vale dunque come "porti a compimento".

[492] O il Perfetti non aveva al momento memoria precisa della geografia di quei luoghi (Mosè muore sul monte Nebo a qualche decina di chilometri dal Giordano), oppure l'espressione *un certo sprone* è da intendersi come puro e disilluso desiderio. Ma la versione dei mmss. appare più rispettosa di questa esattezza geografica: *mirare un po'* può dar l'idea di una vista da lontano. E' dunque con ogni prababilità Cianfogni a non tener presente la giusta conformazione dei luoghi sacri.

[493] Allusione al battesimo di Cristo nel Giordano.

[494] Il battesimo di Gesù, narrato nei Vangeli sinottici, è un momento di manifestazione della divinità del Verbo incarnato e nel Vangelo di Matteo (3, 14-15) è lo stesso Battista a mettere in evidenza con una sorta di paradosso come quel lavacro nel Giordano non possa avere per Cristo la funzione che aveva per gli altri: *Joannes autem prohibebat eum, dicens: Ego a te debeo baptizari, et tu venis ad me ? Respondens autem Jesus, dixit ei: Sine modo: sic enim decet nos implere omnem justitiam.* Con memoria di questo passo, Perfetti adopera l'espressione *solamente per esempio*.

[495] Detto in riferimento a tutti coloro che invece dovranno essere battezzati, secondo l'esempio, ma con la necessità effettiva di rimediare al peccato originale.

Che con arte e duol mentito — con inganno e cuor mentito CMR
L'altrui parto vuol spartito, — che quel parto vuol diviso CR vuol il parto disunito M
Come avea gli affetti sui ?[496] — com' C aver gl' M suoi C

Da Mosè non imparò
L'unità, che porta lode, — apporta R
Nel suo cuor nido di frode
Division solo ideò. — divisione disegnò CMR

Di Sionne al buon Regnante — Sion CM
Van due Madri al trono avante
Una falsa, ed una vera;
Che con vezzi e con inganno
Quella a questa veritiera — lo richiede con affanno *sic C pro versibus illis quos*
Macchinava un grave danno.[497] — forte M vol altrui far del danno *deinde restituit Cianfogni;*
[R om. omnino, cum sit tachigraphus prae velocitate poetandi impeditus

Ma l'amore il vero svela,
Che l'amor raro mentisce,
E negli occhi si scolpisce — negl' M
Ciò, che dentro il cor si cela. — cuor CM il cuore cela R

Si spartisca, il Rege grida, — partisca MR
E risponde a questo detto
Con un tosto e torvo aspetto — tosto] tetro CM torvo e tetro R
Finta madre, si divida.

No, si dia pur tutto intero, — No] vo R
(Grida l'altra) e col suo detto
Scopre il ver, perché l'affetto
Suol parlar senza mistero.

L'ode il Rege, e ben comprende
Qual sia madre, e quale il pianto
Sia pur vero, e 'l figlio intanto
Alla madre amante rende. — intatto C

Quale augel, che 'l caro figlio,
Già rapito dall'artiglio,
ritornar si vede al nido,
Con un certo dolce canto,
Che non sa, s'è riso o pianto,
Già l'accoglie e lo difende,
Sovra lui già l'ale stende, — ali C
E gli applaude con un grido: — con un canto e con un grido CMR

Così al caro figlio intanto

[496] Con questa domanda retorica e l'ovvia risposta della strofa successiva, si stabilisce il passaggio al terzo tema.
[497] Il ms. R riporta qui la dizione *qui manca un verso, e qui un altro, mediante la velocità del dire, non si poté copiare*

Mostra quella tenerezza
Con un certo amante pianto,
Che lo sa sol chi lo prova,
Dentro a cui vi si ritrova — e che dentro vi si trova CMR
E dolore ed allegrezza. — e il dolore, e l'allegrezza MR

La mia Musa ahi più non ha — ahi] ai C — ahi *om.* MR
Raggi e lumi tanto ardenti, — Raggi e] non ha C in sé MR — tant'C
Che sian pari agli argomenti, — agl' CM
Che voi già m'avete dato,
In cui scorgo epilogato — scorgo] vede C — vedo MR
Pentimento, Fe', e Pietà. — e Fe' C

UNA PASTORELLA

Che vede arder Roma incendiata da Nerone, e domanda cosa sia quell'incendio.

Elpino, dimmi, s'ha da seminare
Forse là[498] in Roma ? che sveglia l'ardore,
Come ne' boschi suol talora fare
Presso del mare estranio agricoltore[499], — estraneo CMR
Che suol col fuoco gli sterpi incendiare,
Perché la terra dia frutto migliore, — migliore R
E chiede aiuto al fervido elemento,
Perché ove ghianda fu[500] nasca frumento[501]. — sanda C (*sic !)* — ghiande fur R

Cresce l'incendio, è egli forza di vento, — ed è C — egl'è M — egli è R
Oppure apposta è desto quell'ardore ? — o pure C — posto CR
Ch'io scorgo il fumo, e fin di quassù sento — che C — ch' *om.* MR — fumo] fermo C (*sic !*)
Dell'arse case il torbido fetore:
A un vecchio udii narrar, ben mi rammento, — se mi CMR
A un saggio vecchio, et ad un buon pastore, — et anche C — buon *om.*R — ch'era un buon M
Che a Roma, pria d'avere il suo natale,
Serviva una capanna rusticale[502].

---

[498] Come si è detto nella introduzione, questo avverbio va preso nel suo senso deittico, poiché sia l'improvvisatore che i suoi uditori potevano con ogni probabilità immaginare Roma vista da campi e prati vicini, almeno per come era presentata dai vedutisti del tempo.

[499] Dettaglio, si potrebbe dire, tecnico: la pastorella sostiene che l'uso di bruciare la macchia per conquistare terreno agricolo non sia tipico della campagne vicine a Roma, ma di contadini "estrani" che appiccano tali incendi solo vicino al mare.

[500] La ghianda, frutto della quercia, allude dunque all'incendio della cosiddetta macchia mediterranea.

[501] Questa prima ottava contrappone quella che l'uditore ha già intuito essere l'infame iniziativa neroniana all'opera di pace della conquista di nuovi seminativi cui allude la pastorella. C'è però già una evidente iperbole nelle parole della fanciulla che annuncia una tragica ironia, poiché al posto di pochi sterpi e qualche quercia, qui si tratterebbe di incendiare edifici per far posto al seminativo.

[502] In questa ottava la contrapposizione della vita agreste a quella cittadina passa prima dalle sensazioni olfattive: il fumo che proviene dagli edifici cittadini è maleodorante rispetto a quello degli sterpi cui la pastorella è abituata. Da questa sensazione si ricordano le origini di Roma, in cui ebbero parte i pastori: evidente riferimento al mito della fondazione di Roma e in particolare al pastore Faustolo e alla moglie Acca Larentia che accolsero nella loro casa di pastori e nutrirono Romolo e Remo.

Oh quanto è bella la vita rurale ! — vita] virtù R
Mira costor del fasto lor pentiti
Vogliono tornare al primo lor natale, — voglion M
E a questo stato, in cui furon nutriti;[503] — e in quello stato R e in questo solo M
Che si che ad essi non sembra più male — costor per la grandezza sembra male C costoro a cui il bene sembra male M [eppure a noi tal' volta sembra male R

Viver solinghi in questi cari liti — vivere in questi soli e C vivono in questi cari suoi conviti M [viver, folli che siemo, in questi liti R

A riguardar le capanne, e l'armento ? — noi riguardiam le capanne, e l'armento M
Ma sta, che sarà mai ? Un grido i'sento. — Ma sta sta sta , che un certo grido io C [ma sta sta sta sta sta un grido io sento MR(io *om.*R)

Elpino, quest'è grido di lamento, — questo è R voce C
E apposta non è fatto quell'ardore, — a posta C
Io sento un urlo come fa l'armento — grido CMR
Quando ha vicino un Lupo traditore: — il CMR
Mi sembran voci miste di spavento, — meste e di C meste di tormento MR
Come nel fuoco stride alto fragore, — fuoco stride alto] fier fassi il C come nel fin calor fossi [il fragore M come nel fier calor fassi il calore R
Odi il bisbiglio di remota gente
Come da lungi freme ampio torrente.[504] — freme ampio] s'en freme un C (*fortasse recte*) fa gonfio MR

Come passano l'oche al freddo algente,
E fanno su per l'aria un mormorio, — su] giù C
Tal da lontano un strepito si sente — lontan R un] lo CR un *om.* M
Come scendendo giù dal monte un rio.
Elpino, Elpin quell'è dolor di gente, — Elpino, e pur C quello MR
Non è di bosco, o di villan desìo,
O a caso, o apposta sia quel grande ardore, — O *om.*R a posta CM quel] il CMR grand' MR
Io sento ch'è cagion d'alto dolore. — che CM di gran dolore C

Ma mira là, ecco Damon Pastore,[505]
Che se ne torna alle sue capannelle,
Ei vien da Roma, e dall'acceso ardore — Ei] e M dell' CR
Forse ci porterà altre novelle: — certe MR
Ei si partì nel mattutino albore, — Ei] lui R
Ed andò là per vendere l'agnelle,
Ora ritorna, ma nel volto io veggio
Un certo mal, che m'annunzia il peggio — male R che è del dolor di peggio M che avanza di peggio R

[503] La pastorella sembra illudersi che i romani abbiano dato fuoco alle loro case di città per ritrovare le proprie origini in tuguri di pastori dove i loro fondatori erano stati salvati e nutriti. Da notare che il mito della purezza morale delle origini da contrapporre alla degenerazione dei tempi imperiali si unisce con l'idea di considerare la vita pacifica della campagna opposta a quella caotica cittadina.

[504] Si ricordi che, come constatato nel lamento di Adamo, lo scorrere convulso di un torrente è per Perfetti un'immagine di disagio esistenziale. Pare più efficace quindi la lezione del ms. C, riferita al torrente in sé (vedi l'efficace riflessivo) e non alla sua grandezza.

[505] La pastorella fino ad ora si era rivolta ad Elpino, ma la mancanza delle ultime parti del componimento non ci dà la possibilità di capire se Elpino sia presente o la fanciulla si rivolga a lui immaginando cosa dire quando lo avrebbe incontrato. La situazione cambia in questa ottava con un incontro nuovo. Il pastore Damone non sembra però destinato a sostituire Elpino, poiché la sua funzione è solo quella di dare corrette informazioni cronachistiche su quello che sta succedendo e trarre le prime immediate conclusioni sulla tirannia.

Presago è d'altri guai, s'io non vaneggio
Perché dal mal ne suol nascer timore,
Come talor ne' nostri greggi veggio,
Quando del vicin Lupo hanno tremore,
Che tutt'essi tremar tosto m'avveggio
Prima, che appaia il Lupo, e venga fuore,
Quasi preveda l'agnello innocente
Il suo vicino mal nel lontan dente.

Vedo il timore in lui, vedo di peggio CMR
da male suol C dal male suol MR
io veggio CM
timore MR
tutt'essi tremar tosto] da lontano tremare CR
appaia il] esca il C esca quel MR [da lontano tremar lor M
quasi che appunto l'agnello innocente M

Allor corre a Damone immantinente,
E dice, cosa è in Roma quell'adore ?
Risponde, egli è lavoro atro inclemente
D'un Re[506] ch'è Lupo, e sembrava Pastore;
Egli l'abbraccia, e mentre il pianto sente
Al pianto altrui ei sol fa da cantore[507],
Come Sparvier, che Filomena[508] agguanta
Nel tempo, che la morde, ed urla, e canta.

Damon' R
cos' C
inclemente] e dolente CMR
e sembra esser MR

nel C cantore] Catone C (*sic !*) fa sol MR

Lo vedi, Elpino, Roma cade infranta
Per comando del fier suo Regnatore,
O va del timo a vendervi la pianta,
Il fresco latte, il giovinetto fiore.
Intanto il crudo Rege e suona, e canta,
O mira che bel Re, che regio cuore !
Oh quanto più del canto suo inclemente

Sarà nostro cantar lieto e innocente !

Almeno qui fra noi, tra nostra gente
Poveri siam, ma siamo ancor sicuri,[509]

sol per comando MR suo *om.* CR del suo gran regnante M
Or C pino M vendere C

E intanto CMR re MR
quel bel R
Oh quanto è più felice la tua mente C ma quanto più si volge la
[sua mente M o quanto più s'inalza la sua mente R
che si mostra sì lieta e innocente C nostro cielo gioisce
[ed è innocente M lieta è la nostra, gioisce ed è innocente R

[506] Si tratta ovviamente di Nerone.
[507] Tacito (Annales, XV, 44) riferisce la voce che si era sparsa a Roma sul fatto che l'incendio del 64 d.C. fosse stato doloso e che Nerone non avesse trovato di meglio per stornare l'ira del popolo che incolpare i Cristiani: *sed non ope humana, non largitionubus principis aut deum placamentis decedebat infamia quin iussum incendium crederetur. Ergo abolendo rumori Nero subdidit reos et quaesitissimis poenis adfecit quos per flagitia invisos vulgus Christianos appellabat.* Poco prima Tacito (Ann. XV, 39) aveva riferito la diceria che Nerone avesse cantato l'incendio di Troia mentre la sua città bruciava: *pervaserat rumor ipso tempore flagrantis urbis inisse eum domesticam scaenam et cecinisse Troianum excidium, praesentia mala vetustis cladibus adsimulantem.* Questi brevi resoconti di Tacito, uniti a notizie sparse in altri storici, dettero luogo ad una delle narrazioni tradizionali più conosciute e feconde di riprese letterarie di tutta la storia romana.
[508] Filomena è la rondine, secondo uno dei più crudeli miti dell'antichità. Filomena (o Filomela) era la sorella di Procne, il cui marito Tereo, re di Tracia, la violentò, tagliandole la lingua perché non raccontasse lo stupro subito. Ma Filomena ricamò la sua storia su una tela e così rivelò alla sorella il delitto del marito. Procne allora si vendicò uccidendo il figlio avuto da Tereo e facendone mangiare le carni al marito. Gli dei, per evitare alle due donne la vendetta di Tereo, trasformarono lui in upupa, Procne in usignolo e Filomena in rondine. Lo sparviero che strazia la rondine poteva ricordare dunque all'uditore erudito quella tremenda storia di violenza. Secondo alcune versioni del mito, Tereo era stato trasformato proprio in sparviero.
[509] Che le campagne fossero sicure è molto dubbio, sia al tempo dei romani che nel settecento. Qui però va ricordato che la Securitas era una delle virtù del buon governo, come ben sapeva specialmente ogni uditore che avesse visto l'allegoria di quella virtù raffigurata come una donna che vola proprio sulla campagna felice degli "Effetti del Buon Governo" di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena. La donna ha in mano il cartiglio con la nota scritta "*Senza paura ogn'uom franco camini / e lavorando semini ciascuno / mentre che tal comuno / manterrà questa donna*

Né qui fra noi, come tra lor si sente	fra CMR
Chi bruci le capanne, arda i tuguri:	o pur le fori C oppur le furi M e chi le furi R
E se pietoso il Ciel me lo consente,	se] si C
Io godo star dentro a quest'abituri,	entro questi tuguri C a *om.* MR
Che dentro le capanne, e in queste ville	
Il Cielo non vi desta le faville.	ci C

Manca tutto il restante degli altri due Metri.

in signoria / ch'el alevata arei ogni balia". Giustamente quindi tale virtù della campagna ben governata può essere opposta al mal governo di un tiranno.

CANTO TERZO

Anche questo canto fu recitato all'improvviso nel convento dei Padri Carmelitani Scalzi di Firenze (per cui si veda l'introduzione al primo canto) nello stesso anno 1723.

Il primo canto improvvisato della tetralogia ha come tema le lodi dell'età provetta. L'espressione (oggi desueta[510]) doveva avere anche già nel Settecento un uso non comune ed era forse sentita come voce dotta in quanto latinismo[511]. A prova della ricercatezza di questo uso, Perfetti sente infatti il bisogno di definirne il senso sin dai primi versi, dopo avere elencato infanzia e giovinezza:

Il canto è davvero una delle manifestazioni più ammirevoli della capacità d'improvvisazione e della erudizione del Perfetti, per le multiformi metafore con cui porta avanti l'esaltazione dell'età adulta come tesa a cercare la fama duratura fondata sulla verità e a fissare il senso di tutta la vita.

Il secondo tema proposto riguarda la distruzione del tempio di Gerusalemme da parte di Tito. L'argomento è svolto prima con accenni storici ed eruditi, poi con tono sempre più alto e drammatico, con la voce di un ebreo che si aggira presso le rovine e pronuncia parole profetiche sulla sofferenza del suo popolo.

Il terzo tema è la morte di Seneca per svenamento. Dopo aver dichiarato la sua scelta e dopo che la sua rettezza morale è stata contrastivamente paragonata a quella di Nerone che gli ha imposto il suicidio, gran parte del canto è dedicato all'incitamento di Seneca alla moglie perché lo seguisse in quella morte filosofica. Ma la moglie appare titubante. E non solo tale titubanza (che è modellata sui dubbi espressi da Tacito circa la volontà di Paolina in Ann., XV, 64) accompagna gli ultimi momenti di vita del filosofo, ma prepara una quasi sconvolgente e inaspettata chiusa del canto.

Nel passaggio al terzo tema all'interno dell'epilogo, anche Cianfogni annota: "si osservi l'arte del poeta in sì arduo e difficil passaggio dal secondo al terzo tema". Si parte infatti dal paragone tra il tempio e il corpo umano, in cui altare è il cuore. Il "maestro di Nerone" aveva diroccato quel tempio "tra virtude e tra passione" e avvicinandosi alla definitiva distruzione vuole che avvenga "senza rumore" e per questo motivo sceglie che per morire "tutto sia cavato il suo sangue dalle vene". Il dialogo con la sposa occupa una gran parte anche dell'epilogo, ma la donna convince se stessa e Seneca a non morire insieme a lui per poterne seguire ancora in vita l'esempio e poterne provare giusto dolore. La chiusa però riprende l'immagine dello stivale ed è inaspettatamente lontana dalla serietà tipica delle rievocazioni della morte celebre di Seneca. L'ultima parola, destinata quindi a rimanere nella memoria degli uditori, è addirittura oscena.

L'andamento dei tre canti doveva essere stato in realtà molto impegnativo, perché il poeta aveva accolto i tre difficili temi facendo maturare durante l'improvvisazione una volontà di cercare ancor più del solito legami appena visibili, tutti fondati sul trascorrere del tempo e sui suoi effetti sui comportamenti umani. Anche la lettura così negativa che viene data del comportamento e della scelta della moglie di Seneca può rientrare in questo ambizioso tentativo di improvvisare addirittura l'introspezione dei personaggi e di seguirne le reazioni emotive davanti agli avvenimenti che costituivano gli argomenti dati dall'uditorio. La morte di Seneca non è una scena oleografica e di maniera: l'esaltazione del filosofo comprende anche la coscienza delle sue colpe per aver male allevato il tiranno Nerone e viene misurata attraverso la visione della vita della moglie che rifiuta anche con parole volgari la morte stoica preferendo una morale bassamente popolare.

La pastorella che chiude questa *performance* è uno sforzo estremo del poeta di mettere insieme il dato naturale (la siccità) con le speranze dell'ingenua pastorella di ottenere con un miracolo lo zampillare dell'acqua, per giungere ad una difficoltosa domanda rivolta al saggio Elpino sulla natura stessa del miracolo che può risolvere i disastri che avvengono nel tempo dell'uomo. La terza parte della pastorella, quella, come al solito, di tono morale e a tratti teologico, varia dal genere introspettivo ai toni della trascendenza, con un

---

[510] L'aggettivo "provetto" è oggi usato solo accanto ad alcuni nomi designanti professioni (il "maestro provetto" fino all'anno 2000 era nella normativa l'insegnante esperto che curava il tirocinio degli allievi dell'istituto magistrale) e in pochi altri contesti. L'espressione "età provetta" conserva ai nostri giorni una sua comprensibilità per qualche celebre luogo letterario che ce lo tramanda in riferimento all'età matura: *Quanti e quali fossero li pensieri, li sospiri, le lagrime e l'altre passioni gravissime poi in più provetta età da lui sostenute per questo amore, egli medesimo in parte il dimostra nella sua Vita nova* (Boccaccio, Vita Dantis); *E te german di giovinezza, amore / sospiro acerbo de' provetti giorni* (Leopardi, *Il passero solitario*).

[511] Dal verbo *provehere* nel senso di "far avanzare, portare avanti".

livello di stile molto alto, a conclusione di una rappresentazione certamente singolare tra quelle conosciute del Perfetti.

Il procedimento logico creato dal Perfetti è in questa pastorella molto complesso e tale complessità ha qualcosa di straordinario, se si pensa che è frutto di improvvisazione e dunque risultato di una meditazione di pochi minuti aggiunta a quanto era possibile progettare mentre già si era iniziata la declamazione dei versi.

La pastorella infatti, nella disperazione della siccità che fa morire il suo gregge, ricorda un fenomeno inspiegabile raccontatole dalla nonna (una pietra che, colpita, si mette a far sgorgare l'acqua) e lo riconnette ad un vago ricordo biblico, quello di Mosè che compie tale prodigio durante l'esodo. Chiede, come al solito, una spiegazione ad Elpino, il quale prima dà una possibile spiegazione fisica del fenomeno, togliendolo quindi dalla categoria dei miracoli. Poi non esclude l'intervento provvidenziale divino nel ritrovamento della sorgente e infine ne esamina quegli aspetti che possono servire a ritrovare, nell'introspezione dell'animo umano, una via alla trascendenza.

Perfetti destava meraviglia ed aveva successo. L'uditorio che percepiva era pertanto da lui giudicato tale da star dietro a tali passaggi logici senza considerarli troppo oscuri o rischiosi per la forma particolare di diletto che intendeva fornire con le sue *performance*.

Secondo la Waquet in questa parte della rappresentazione si realizzava quella coincidenza del poeta improvvisatore con il modello mitico di Orfeo, «qui, par ses chants suaves, réduisat les bêtes fauves, inclinait vers lui les arbres et les plantes, adouicissait les hommes les plus féroces»[512]. E' ancora la Waquet che, proseguendo in questa analisi, paragona l'impegno del Perfetti teso a «élever, par le *diletto* les âmes des fidèles, de l'abîme et des vanités de ce monde, pour les porter vers le sublime de l'au-delà»[513], all'effetto morale e religioso della musica sacra. Si potrebbe aggiungere che in questo senso c'è una linea di continuità tra il periodo barocco e il settecento proprio nella musica sacra e in particolare per questo effetto e per la ricerca di questa finalità.

E' da notare in questa pastorella l'effetto che ha nelle ultime quartine il rivolgersi da parte di Elpino alla pastorella con il "tu". Non è da escludere che nell'usare questo pronome il poeta abbia avuto anche la prontezza performativa di accennare al pubblico più direttamente, in modo che gli uditori fossero spinti a immedesimarsi con la pastorella. La finezza del gioco estemporaneo sta nello stimolare questa immedesimazione, fondata sulla individuazione sia del pubblico reale che della pastorella arcadica con la persona cui la poesia insegna. La ricercatezza del procedimento sta nel far compiere questo passo al pubblico senza che ogni uditore si debba sentire offeso dall'equiparazione: la pastorella quindi nella sua semplicità deve prima di tutto mostrarsi positiva e simpatica, per poter assumere questa funzione di esempio "docile" (nel senso etimologico del termine) da seguire.

DETTO NEL CONVENTO DE' PP. CARMELITANI SCALZI
In Firenze l'anno 1723

TEMA I
Le lodi dell'età provetta.

La nostra vita appunto è come il giorno,
Ed è l'infanzia il suo primiero albore,
La puerizia, che poi sorge intorno, segue R
E' anche il nascere del Sol con più splendore; anche *om.* MR sol] ciel R chiarore MR
La Gioventù, che rende il volto adorno,
Mostra del nato dì il chiaro onore: nato] chiaro R dì] giorno MR chiaro] nato R
L'Età provetta è il mezzogiorno poi, L' *om.* R il mezzo giorno è poi MR
in cui prudenza accese i lumi suoi. acceso ha R raggi MR

[512] Waquet 1992, p. 204.
[513] *Ibidem.*

Onde come[514] pe' sensi opriamo noi
E per la forza, che vien dagli oggetti,[515]
Finché provetta età negli anni suoi
Non regola il sapere, e insiem gli affetti;
Fa che spesso delusi erriamo; e poi — delusi] talora MR
Abbiamo in verde età maggior difetti;
Perché la verde età di lume è senza, — poiché la verde etade ognora è senza MR
Maestra delle cose è l'esperienza. — è *om.* M

E' ver, che fresca etade ha più potenza
Nell'opre sue, ma spesso è ancora ardire; — ancora è R
Dove provetta età con la prudenza — colla M
Meglio il valor ne fa poi rifiorire;[516]
David garzon con giovenil presenza — garzon] gentil MR
Può l'infame Golia farne morire;[517]
Ma quando è giunto dell'etade al segno
Allora ei sale al soglio, e acquista il regno.

Così quel condottier sì saggio e degno — Così] Mosè M Moisè R
Guarda da giovinetto il vile armento, — da *om.* R
Presso di Ietro, e di sue brame il segno — al segno R
Non passa già di sua sorte contento:[518] — non posa già di sue brame contento R
Fatto viril[519] chiamato è al grande impegno — grand' M
Di trarre il popol suo d'ira e tormento;
Perché la somma Eterna Provvidenza
Giusta l'etade i doni ancor dispenza.[520] — *"s" scr. R supra "z"*

---

[514] *come* serve ad introdurre una lunga frase di quattro versi, assumendo il senso di *la maniera in cui*. Questa frase funge da proposizione soggettiva rispetto al predicato della proposizione *fa che spesso delusi erriamo*.

[515] L'età della vita che precede l'età provetta è determinata dalla dipendenza dai sensi e dagli oggetti esterni. Difficile dire se *pe'* sia da intendersi con valore strumentale (attraverso i sensi) o finale (per compiacere i sensi). Poiché ai versi successivi il primo effetto della raggiunta età provetta è *regola il sapere*, si potrebbe pensare che i sensi prima citati siano considerati nel meccanismo della conoscenza delle prime età della vita. Tale riferimento al ruolo dei sensi potrebbe conferire un senso particolare alla scansione delle fasi della vita nell'ottava precedente. Forse Perfetti tien presente tale scansione per la validità che nel seicento aveva cominciato ad avere nel pensiero empirista e in quello specificamente pedagogico il contributo di autori come Wolgang Ratke (1571-1635) e lo stesso Comenius. Sembra che Perfetti, poeta e docente, non sia contrario agli spunti pedagogici innovativi maturati nel secolo precedente, ma ne limiti la portata accentandone gli stimoli ma non le finalità generali. La lode dell'età provetta si fonda anche su questo recupero di saggezza (*prudenza*) e di regolazione razionale di tutti gli stimoli che attraverso i sensi provenivano dagli oggetti. Ove però questo procedimento non abbia la completezza nell'età matura, ne rimarrebbe una incertezza esistenziale (*delusi erriamo*).

[516] Perfetti non opera in questi versi una semplice contrapposizione tra immaturità e maturità, ma riconosce il valore dell'età verde, pur dovendosi ciò che fiorisce in quella fase sviluppare nell'età provetta.

[517] Lo stesso Saul fa notare a David che non potrà farcela perché gli manca l'esperienza. 1Re, 17, 33: *Et ait Saul ad David: Non vales resistere Philisthæo isti, nec pugnare adversus eum, quia puer es: hic autem vir bellator est ab adolescentia sua*. Ma la risposta di David ci fa capire meglio il senso di scegliere questo esempio: 1Re, 17, 37: *Et ait David: Dominus qui eripuit me de manu leonis, et de manu ursi, ipse me liberabit de manu Philisthæi hujus*. Lo stesso ardire tipico dell'immaturità può dipendere dalla volontà di Dio ed essere parte del processo necessario a raggiungere l'età provetta.

[518] Ci si riferisce al racconto della vita di Mosè presso il suocero Ietro in Es., 2, 16-22.

[519] In Es., 2, 23 (*Post multum vero temporis* ...), prima di passare al racconto della liberazione dalla servitù in Egitto e alle vicende di Mosè in tale contesto, si dice solo che era passato molto tempo.

E’ ver, che puote l’alta sua Clemenza — può la sua pietade immensa MR
Cogli anni anticipare anche il valore, — con gl’ M con gli R anco R
Ma queste grazie raro Iddio dispenza, — dispensa R
E osserva quelle leggi il primo Autore. — queste MR
L’abbiamo noi ognora alla presenza,
Prima del frutto ei fa spuntare il fiore, — ei *om.* MR
e la gran mente sua provida e pia — gran mente] potenza M prudenza R
Vuole, che al frutto il fiore strada sia.[521] — il fiore al frutto M

E come avvien, che un arbor grande fia,
Perché col tempo più prende alimento,
E da que’sali, che la terra invia,
Ne tragge il sugo, ond’ei cresce contento: — prende MR
Così virilitade avvien, che sia
Dell’opra poi più bella un istrumento;[522]
Perché ha bevuto già la nostra mente — bevuto ha già MR
Ciò, che ha di buon, di grande, e risplendente. — buono, e grande, e risplendente MR

Oltre che in gioventù lo spirto ardente
E’ qual destrier, che non sopporta il freno,
E dove dal suo genio[523] egli si sente — e dove e dal R
Tirar, tosto egli va per calle ameno;
Laddove poi l’età, ch’è più prudente
Sa ben distinguer face da baleno,
E sa discerner dove è il vero onore, — distinguer MR è *om.* MR
Dove virtude, e dove alberga errore.

Che, come Orazio canta[524], apprende il core, — aprendo R
Finch’è gentile, e finch’è giovinetto, — fin che M gentil R
E prende l’impressioni dell’errore, — E *om.* MR impressione dall’ MR
Oppur del ben, secondo ch’è l’oggetto. — dal MR che ha M ch’ha R
L’età provetta è qual ape, che al fiore
S’aggira intorno, e sceglie il più perfetto,

---

[520] *S’avverta, che l’usarsi qui dal Poeta la lettera Z in vece della lettera S, è un vezzo della pronunzia Sanese.* (nota Cianfogni). Il ms. R soprascrive una “s” alla “z” e nell’ottava successiva adopera la forma “dispensa”.

[521] La distinzione delle fasi dello sviluppo della vita umana sarebbe dunque secondo Perfetti previsto da un disegno divino. Anzi, alterare le funzioni tipiche di ogni fase e spostarne i limiti (*cogli anni anticipare anche il valore*) è possibile solo con l’intervento divino, che pur lo concede raramente (*ma queste grazie raro Iddio dispenza*). Se è possibile vedere in questa scelta compiuta da Perfetti (esaltare l’età provetta all’interno di una concezione della vita come passaggio tra varie fasi) una vicinanza alla pedagogia di tipo empirista, allora questo suo riferimento all’origine divina di quel tipo di sviluppo umano può ricordare, per quanto solo nel metodo, la conciliazione gassendiana dell’atomismo con la fede cristiana.

[522] L’età provetta non è dunque di per sé un fine, ma uno strumento per *l’opra più bella*, che dalle ottave successive appare essere il distinguere tra bene e male.

[523] *genio* è qui sinonimo di indole, quel che dirige l’ardore dell’età giovanile senza il controllo della ragione. Nell’età giovanile unico è il cavallo che freme (non i due celeberrimi del Fedro di Platone): non ci sono diverse inclinazioni da correggere poi da parte della ragione, ma un solo tipo di genio giovanile che non tiene a freno il destriero, che insegue solo il bello (*per calle ameno*), finché l’età provetta non introduce il controllo della ragione.

[524] Difficile individuare il luogo oraziano. Forse Ep., I, 2, 67-70: *Nunc adbibe puro / pectore uerba puer, nunc te melioribus offer; / quo semel est imbuta recens, seruabit odorem / testa diu*.

E tra sugo, e tra sugo ella ne viene
A distinguer qual sia il vero bene.

Oltre che il sangue, che sta nelle vene
Di vivace garzon scorre sì ratto,[525] vivace] giovane M giovine R
Che invano alle sue brame egli ritiene
Il corso, anzi da quelle ne vien tratto, ei ne vien MR
Se la ragione a tempo nol sovviene se la ragion non lo soccorre bene MR
Ogni ampio suo lavoro è già disfatto;
Dove in età viril men bolle il sangue, dove in età provetta è meno il sangue MR
E quello spirto meno acceso langue.

Nell'etade provetta il nostro sangue
Scorre con moto men veloce interno,
Come veggiamo, che talor fa l'angue, vediamo MR
Che tacito si sta quand'è d'Inverno, quando MR
Ma il natio suo vigor però non langue;
Se spunta Primavera allor lo scerno, se vien M se viene R
Che al Sole abbella, e liscia la sua squama,
E in lui torna la fiera antica brama.[526]

Ond'è, che dove il giovinetto brama,
Egli sen va qual fervido destriero;
Provetta etade ha bel desìo di fama, ha sol M
Ma sol di quella, che nasce dal vero;
E non fa come il Verme, che sua trama
Fabbrica sol per farsi prigioniero,
Ma con lavor più fortunato e bello con onor MR
Opera sol per diventare augello.[527]

E nel veder, ch'è prossimo all'avello,
E al fine omai della nostra natura,

[525] Questo riferimento alla velocità della circolazione sanguigna non deve essere inteso come meramente metaforico: la circolazione del sangue era stata scoperta e definitivamente conosciuta in un arco di tempo che va dagli anni venti del seicento con l'opera dell'inglese William Harvey agli anni ottanta dello stesso secolo, con gli studi e le rivelazioni contrastate del bolognese Marcello Malpighi. Il dibattito naturalmente era ancora aperto sulle funzionalità più specifiche e il metodo sperimentale aveva eliminato le obiezioni tradizionali che risalivano a Galeno (II sec. d,C.). Nell'entusiasmo per questa ricerca scientifica e sotto l'influsso del nascente determinismo meccanicista, è verosimile che si imputi ad una causa fisica come la rapidità della circolazione sanguigna la differenza emotiva tra età giovanile e età adulta. Si cofrontino questi versi con la spiegazione del sonno data dal pastore Elpino nella pastorella che chiude il canto successivo.

[526] Singolasre similitudine tra l'ectotermia dei rettili (il carattere del c.d. sangue freddo) e la capacità di regolare le passioni nell'età provetta. In realtà quel carattere del sangue dei rettili ha ben altre funzioni fisiologiche e dipende proprio dall'assenza di meccanismi di regolazione interna della temperatura corporea. Può darsi che la memoria del nostro improvvisatore abbia colto qui suggerimenti dai primi tentativi di classificazione degli animali sulla base della loro fisiologia che nella seconda metà dei seicento avevano cominciato a circolare in opere di autori come John Ray, Joseph-Guichard Du Verney, Francesco Redi.

[527] Altra similitudine molto complicata. Il verme che ordisce la trama per chiudersi nel bozzolo ha il fine di uscirne farfalla dopo la sua naturale metamorfosi. Probabilmente Perfetti vuol dire che il verme, fase della vita dell'insetto, costruisce il suo bozzolo come l'età giovanile agisce con le sue passioni, senza cioè pensare a quel che sarà l'età matura, quella provetta per l'uomo, quella con ali per volare (*augello*) per l'insetto.

Con termine glorioso illustre e bello — termine] fine FM
La sua vita adornar viepiù procura, — adornar] illustrar FM
Come veggiam talor picciol battello,
Che del suo lido è già presso alle mura,
Vuole afferrarlo, e vuol riposar quivi — vol F e *om.* M
Lungi da tempestosi infausti rivi.[528]

Ma talun m'opporrà, perché tu vivi
Già nel confin della provetta etade,
Tu chiami folle gioventude, e schivi
L'onor, che vien da quella sua beltade.
Non già per ciò, ma pel mirar, che privi — non già per questo, anzi io veggio che privi FMR
Gli anni son di bellezza e d'onestade,
E se pur di virtù serbano il seme — e se a virtude fabbricano il F se a virtude non fabbricano il MR
Danno di lei un'immatura speme.[529] — con vivo zelo, e fortunata speme FMR

E alfin tutta l'età composta insieme[530]
Altro non è che un'ombra, ed un vapore, — ch' F umbra M
Ed una pianta, che languisce in seme — un fioricello, che languisce insieme F un fioricello che languisce
E una rosa, che tosto nata muore; — nata tostoR [in seme M un fioricello che fiorisce in seme R
Sono le prime spesso l'ore estreme,[531]
Ma sempre belle, se son con onore,
E dice il savio gran messe ha raccolto
Chi in poco tempo seppe viver molto.[532] — Chi] se MR

TEMA II.
Il Tempio di Gerusalemme distrutto dall'armi di Tito.

Agricoltor, che un arbor grande e bello
Vide seccar per nevoso rigore, — vidde R
Dalle radici poscia un arboscello
Rinascer vede con simile onore; — vide rinascer FM vidde rimascer R
Ma se poscia ne manca ancora quello,

[528] L'ultima similitudine avvicina l'età provetta al termine del viaggio del natante verso il porto e si fonda sulla corrispondenza tra morte e approdo ricercato e sicuro. Ritorna dunque una nota esistenziale nella concezione dolorosa dei *rivi* (qui evidentemente da interndersi come correnti pericolose) che minacciano la tranquillità della navigazione. Concetto che anticipa l'ultima ottava di questo primo tema.
[529] Gli anni giovanili dunque mancano di onore e bellezza a causa dell'immaturità della speranza. Vista l'antipofora all'inizio dell'ottava, volta a prevenire l'accusa di denigrare la gioventù in quanto anziano, questi due versi finali acquistano un tono personale come di sensazione vissuta e introducono una nota di amarezza sulle speranze giovanili.
[530] Inaspettatamente, si passa da una concezione della vita divisa nettamente in fasi a quella opposta di un triste e confuso amalgama temporale, con nascita e morte vicini e indistinti.
[531] Il rischio di morte poco dopo la nascita.
[532] *Consummatus in brevi explevit tempora multa. Sap.* (nota Cianfogni). Il versetto cit. letteralmente è Sap., 4, 13. In quel luogo biblico si loda la vita improntata alla virtù e si insegna a prescindere dalla durata stessa della vita (*senectus enim venerabilis est non diuturna, neque annorum numero computata*) e dal raggiungimento di una età avanzata. Anche legare l'immortalità della propria memoria alla discendenza è vano, poiché l'unica fama imperitura è legata alla presenza della virtù nella vita.

Nuovo allor dentro lui nasce dolore;	ancor R	a lui FR
E pare immago dell'antico Tempio,	par M	esempio FMR
Che due volte[533] soffrì sì fiero scempio.		
Arso fu già una volta il sacro Tempio	già fu MR	
Dall'empia mano del crudele Assiro,		
E il popolo[534] ne fece acerbo scempio	el R	
Con doglia di Sionne, e con sospiro:	Sion F	
E Tito poi ne rinnovò l'esempio,	rinovò F	
Ond'è ch'arso e distrutto io lo rimiro,	che MR	io] or MR
E lo calpesta il pastorel,[535] ch'è infranto	che M	
Quel che fu di Sionne il primo vanto.	Sion FR	
Mi sembra di vedere al luogo Santo		
Tornar l'Ebreo dopo la sua catena,[536]	doppo R	

[533] Il Tempio di Geusalemme era stato costruito dal re Salomone nella prima metà del X sec., nel quarto anno del suo regno (2Par.=2Cr., 3, 1-2: *Et cœpit Salomon ædificare domum Domini in Jerusalem in monte Moria, qui demonstratus fuerat David patri ejus, in loco quem paraverat David in area Ornan Jebusæi. Cœpit autem ædificare mense secundo, anno quarto regni sui*; 3Re, 6, 1: *Factum est ergo quadringentesimo et octogesimo anno egressionis filiorum Israël de terra Ægypti, in anno quarto, mense Zio (ipse est mensis secundus), regni Salomonis super Israël, ædificari cœpit domus Domino*). Fu completamente distrutto nel 587 dai babilonesi di Nabucodonosor (4Re, 25, 8-9: *Mense quinto, septima die mensis, ipse est annus nonusdecimus regis Babylonis, venit Nabuzardan princeps exercitus, servus regis Babylonis, in Jerusalem. Et succendit domum Domini, et domum regis: et domos Jerusalem, omnemque domum combussit igni*; Ger., 52, 12-13: *In mense autem quinto, decima mensis, ipse est annus nonusdecimus Nabuchodonosor regis Babylonis, venit Nabuzardan princeps militiæ, qui stabat coram rege Babylonis, in Jerusalem, et incendit domum Domini, et domum regis, et omnes domos Jerusalem: et omnem domum magnam igni combussit*). Il secondo tempio fu costruito dopo il ritorno dall'esilio a partire dal 538, quando Ciro il Grande divenne anche re di Babilonia e restituì gli utensili trafugati dai babilonesi e decretò la ricostruzione (Esd., 5, 13: *Anno autem primo Cyri regis Babylonis, Cyrus rex proposuit edictum ut domus Dei hæc ædificaretur*; 2Par.(2Cr.)., 36, 23: *Hæc dicit Cyrus rex Persarum: Omnia regna terræ dedit mihi Dominus Deus cæli, et ipse præcepit mihi ut ædificarem ei domum in Jerusalem, quæ est in Judæa*) e completato nel 515. Il secondo tempio fu distrutto dal futuro imperatore Tito nel 70 d.C., al termine della c.d. guerra giudaica, la grande ribellione contro Roma conclusasi con la presa di Gerusalemme, l'incendio e la distruzione del tempio. La fonte che narra l'avvenimento in dettaglio è la Ἱστορία Ιουδαϊκοῦ πολέμου πρὸς Ῥωμαίους (Guerra Giudaica) scritta in greco da Flavio Giuseppe, storico di origine ebraica, ma favorevole se non ai romani in generale, a Tito. Nel VI libro il racconto dell'incendio è drammatico: presagi del destino che si compirà, coincidenze cronologiche e numerologiche con la distruzione del primo tempio, narrazione emotivamente efficace. L'incendio appare causato dalla furia dei soldati romani, anche stimolata dalla irriducibilità fanatica dei difensori, mentre Tito cerca inutilmente addirittura di salvare il santuario.

[534] Evidentemente riferito ai *Chaldaei* (4Re, 25, 13: *confregerunt Chaldæi*) di Nabucodonosor che dopo aver distrutto il tempio ne saccheggiarono il tesoro e portaron via tutti gli ammennicoli del culto.

[535] Questa osservazione del poeta, che ha assunto dal verso precedente la prima persona, appare più legata alla maniera della poesia delle rovine che adatta al contesto gerosolimitano: le rovine del tempio sono sempre rimaste dentro la cerchia della città antica, anche dopo la conquista araba e in epoca medievale e ottomana. Pastori sulle rovine è dunque una indebita trasposizione di immagini dalla pittura delle rovine romane. La situazione urbanistica di Gerusalemme era nota negli ambienti italiani dell'epoca, poiché dall'epoca dell'invenzione e diffusione della stampa, anche la cartografia dei luoghi lontani, specie di quelli significativi ed oggetto di pellegrinaggio, era stata materia di diverse pubblicazioni. Date le difficoltà proprio del pellegrinaggio in Terra Santa durante la dominazione ottomana, è lecito pensare che anche le stampe di mappe di Gerusalemme siano entrate a far parte di quei sostituti del pellegrinaggio che si diffusero in Italia a partire dal XV secolo, come i Sacri Monti, prima diffusi ad opera soprattutto dei Frati Minori con continuità anche dopo il Concilio di Trento. In Toscana, per esempio, una pubblicazione a stampa molto curata data al 1620 (Amico 1620) ed è dedicata al granduca Cosimo II dall'autore, che è un Frate Minore Osservante. Che i monumenti che allora occupavano la zona del tempio (di cui, come è ben noto rimane solo una parte del muro occidentale nota come "Muro del Pianto") fossero all'interno della città era notizia ben chiara ed attestata.

[536] Secondo i resoconti di Giuseppe Flavio nella cit. Guerra Giudaica, durante tutti gli anni di guerra i prigionieri erano stati 97000 (VI, 9, 3). Di questa moltitudine, la maggior parte sarebbero stati fatti morire in giochi e spettacoli di

Ed avvivar col nuovo il prisco pianto,	avverar FMR
E l'oro poi sborsar per la sua pena:[537]	
Ahi ch'io lo miro alle macerie accanto	e lo rimiro con le F e lo rimiro alle MR
Versar di duolo una perpetua vena,	pena R
E con simìli lamentevol detti	o con gli stessi detti FMR
Sfogar del core i dolorosi affetti,	così sforzare i F così sfogar i M così sfogare i R
E dove sete, o sacri cedri eletti,[538]	siete FMR vaghi FMR
Dell'alma mole un dì nobil sostegno ?	
Dove gli augusti ed i dorati tetti,[539]	gl' M
Ch'eran l'onore del Giudaico Regno ?	
I sacri sassi cadono negletti,	

---

esposizione alle belve in varie città del medio oriente dove Tito si soffermò prima di tornare a Roma, come Cesarea di Filippo (VII, 2, 1), Berito (VII, 3, 1) e in altri luoghi della Siria (VII, 5,1). Sarebbero poi stati scelti settecento tra i più floridi fisicamente per il trionfo a Roma, insieme ai capi Giovanni e Simone (VII, 5, 3). Talvolta si legge che a portare i trofei in uno dei due bassorilievi dell'Arco di Tito nei Fori Romani sarebbero raffigurati i prigionieri ebrei, ma in realtà quei trofei (tra cui il celebre candelabro) sono portati da apposite figure che a tal uopo sfilavano nei trionfi. E' noto comunque che dopo la distruzione di Gerusalemme da parte di Tito e dopo quella del 135 d.C. al tempo di Adriano, si compì quella diaspora del popolo ebraico che ha segnato i secoli avvenire. Il nostro poeta forse si riferisce con *catena* non solo a questa prigionia, ma alla condizione del popolo ebraico che nei secoli seguì alla cacciata da Israele ed immagina dunque qui una situazione, quella di un ritorno a Sion, che ai suoi tempi appariva impossibile.

[537] Difficile anche qui comprendere a cosa si riferica Perfetti. Forse un immaginario ritorno poco dopo la cacciata e a seguito del pagamento di un riscatto ? Sfuggono riferimenti storici, ma probabilmente si potrebbe pensare che il nostro improvvisatore abbia presente sia la aituiazione reale che l'immagine collettiva dell'ebreo dei suoi tempi, dedito ad attività finanziarie. Tra tali attività è da considerare, ancora ai tempi del Perfetti, la raccolta di denaro e oro per il riscatto di persone di vario credo religioso (tra cui anche ebrei) caduti in schiavitù. Tale condizione era ancora diffusa nel XVII secolo e la causa era spesso l'esser catturati navigando nel Mediterraneo e venduti. Per la rilevanza di tale fenomeno, al fine di valutare quanto potrebbe essere stato conosciuto dal nostro improvvisatore, si vedano Luzzati 2007 e Andreoni 2013.

[538] 3Re, 6, 14-18: *Igitur ædificavit Salomon domum, et consummavit eam. Et ædificavit parietes domus intrinsecus tabulatis cedrinis: a pavimento domus usque ad summitatem parietum, et usque ad laquearia, operuit lignis cedrinis intrinsecus: et texit pavimentum domus tabulis abiegnis. Ædificavitque viginti cubitorum ad posteriorem partem templi tabulata cedrina, a pavimento usque ad superiora: et fecit interiorem domum oraculi in Sanctum sanctorum. Porro quadraginta cubitorum erat ipsum templum pro foribus oraculi. Et cedro omnis domus intrinsecus vestiebatur, habens tornaturas et juncturas suas fabrefactas, et cælaturas eminentes: omnia cedrinis tabulis vestiebantur: nec omnino lapis apparere poterat in pariete*. Nell'interno del primo tempio dunque non appariva la pietra per il completo rivestimento in cedro.

[539] Il tempio di Salomone aveva profusione d'oro. 3Re, 6, 19-32: *Oraculum autem in medio domus, in interiori parte fecerat, ut poneret ibi arcam fœderis Domini. Porro oraculum habebat viginti cubitos longitudinis, et viginti cubitos latitudinis, et viginti cubitos altitudinis: et operuit illud atque vestivit auro purissimo: sed et altare vestivit cedro. Domum quoque ante oraculum operuit auro purissimo, et affixit laminas clavis aureis. Nihilque erat in templo quod non auro tegeretur: sed et totum altare oraculi texit auro. Et fecit in oraculo duos cherubim de lignis olivarum, decem cubitorum altitudinis. Quinque cubitorum ala cherub una, et quinque cubitorum ala cherub altera: id est, decem cubitos habentes, a summitate alæ unius usque ad alæ alterius summitatem. Decem quoque cubitorum erat cherub secundus: in mensura pari, et opus unum erat in duobus cherubim, id est, altitudinem habebat unus cherub decem cubitorum, et similiter cherub secundus. Posuitque cherubim in medio templi interioris: extendebant autem alas suas cherubim, et tangebat ala una parietem, et ala cherub secundi tangebat parietem alterum: alæ autem alteræ in media parte templi se invicem contingebant. Texit quoque cherubim auro. Et omnes parietes templi per circuitum sculpsit variis cælaturis et torno: et fecit in eis cherubim, et palmas, et picturas varias, quasi prominentes de pariete, et egredientes. Sed et pavimentum domus texit auro intrinsecus et extrinsecus. Et in ingressu oraculi fecit ostiola de lignis olivarum, postesque angulorum quinque. Et duo ostia de lignis olivarum: et sculpsit in eis picturam cherubim, et palmarum species, et anaglypha valde prominentia: et texit ea auro, et operuit tam cherubim quam palmas, et cetera, auro*. La nostalgia che Perfetti immagina nell'ipotetico ebreo sulle rovine si rifà probabilmente alla descrizione del primo tempio, quello salomonico. La forma e la quantità d'oro presente nel secondo tempio sono invece note soprattutto dalla ampia descrizione di Giuseppe Flavio nel V cap. del quinto libro della Guerra Giudaica.

E gli calpesta il Vincitore indegno,
E ne conculca ognor coll'empio piede — calpesta FMR con empio MR
Gli avanzi e le memorie della Fede. — gl' M

Gira d'intorno, e da per tutto vede — Gira] già R
Miseri avanzi,[540] e gli ritorna a mente,
Quivi ebbe il trono un dì la Santa Fede;
Onde rivolto poscia all'Oriente, — Occidente M
Ivi, diceva, avea l'Altar la sede, — quivi dicea FMR
Lì di Dio si mirò la man potente, — qui FMR
E 'l sacerdote, a cui solo era dato — el R sol' F
Di penetrar nel luogo più sacrato.[541] — il primo onor, qui avea il soglio aurato FMR (quivi M)

O Dio, che già l'Altare è diroccato, — che *om.* R
Né più fuman gl'incensi al gran Signore;[542] — fumano incensi FMR
Il Tempio ahimé ! provò l'ultimo fato, — il tempio già provò FMR
Perduto han questi marmi il primo onore: — sassi MR
Il sacro fuoco è spento e già mancato, — il primo FR
Né s'è perduto infra quel crasso umore, — fra 'l primiero umore FMR (tra MR)
Dal quale un tempo ne ritornò poi — ne] già FMR
A'primi raggi, a i primi splendor suoi.[543]

Anime belle, e che faceste voi
In quel funesto e lacrimoso giorno,

---

[540] L'ipotetico ritorno dell'ebreo avrebbe incontrato le rovine del tempio su cui piangere forse solo nel periodo compreso tra la distruzione operata da Tito e la defintiva diaspora in seguito alla repressione della rivolta giudaica attuata da Adriano (135 d.C.). Dopo tale avvenimento, la spianata voluta da Erode quando aveva restaurato ed ingrandito il secondo tempio era stata occupata da un tempio di Giove (Gerusalemme aveva avuto il nome cambiato in Aelia Capitolina). Al tempo dell'impero bizantino l'area era occupata da chiese cristiane e il lustro (613-617) di effimera dominazione degli ebrei che si erano ribellati all'imperatore Eraclio non portò modifiche. Poco dopo il califfato omayyade avrebbe poi cominciato ad islamizzare il luogo con edifici sacri ancora presenti nell'attuale Spianata delle Moschee.

[541] *Sancta Sanctorum* era il luogo del tempio dove si conservavano gli oggetti che durante l'esodo d'Egitto avevano costituito l'alleanza tra Dio e il popolo d'Israele, primo tra tutti l'Arca dell'Alleanza che custodiva resti della manna, la verga fiorita di Aronne e le tavole della Legge. Dopo la distruzione del tempio di Salomone ad opera di Nabucodonosor e l'espoliazione degli oggetti sacri, dell'Arca non si ebbe notizia né era compresa tra quanto tornò a Gerusalemme ai tempi di Ciro il Grande. Come detto in note precedenti, l'espoliazione ai tempi di Tito trova testimonianza nel corteo del trionfo rappresentato in un pannello dell'arco di Tito a Roma.

[542] Può essere un generico riferimento, oppure il grande altare davanti al secondo tempio descritto da Giuseppe Flavio, oppure ancora una memoria di Eb., 9, 1, 4, dove Paolo ricorda che già nella tenda in cui durante l'esodo era il *Sancta Sanctorum* si trovava insieme all'Arca *aureum [...] thuribulum*, o infine una memoria di Es., 30, 1 in cui Dio comanda a Mosè: *Facies quoque altare ad adolendum thymiama de lignis acaciae*, per poi descriverne nel dettaglio la struttura.

[543] *Lib.2.Machab. cap.1. Ibi "Non invenerunt ignem, sed aquam crassam etc. ., Et infra "Sol refulsit qui erat in nubilo, et accensus est ignis magnus etc.* (nota Cianfogni). 2Mac., 1, 20-22: *et sicut narraverunt nobis, non invenerunt ignem, sed aquam crassam. Et jussit eos haurire, et afferre sibi: et sacrificia quæ imposita erant, jussit sacerdos Nehemias aspergi ipsa aqua: et ligna, et quæ erant superposita. Utque hoc factum est, et tempus affuit quo sol refulsit, qui prius erat in nubilo, accensus est ignis magnus, ita ut omnes mirarentur*. Nella lettera che gli ebrei di Gerusalemme inviano a quelli d'Egitto, con cui si apre il secondo libro dei Maccabei, si rievoca come Neemia, coppiere ebreo di Artaserse I re dei Persiani negli anni quaranta del V sec. a.C., ottenne di venire a Gerusalemme per restaurarne varie parti e soccorrerne la popolazione. Egli comandò che si ritrovasse il fuoco sacro che i sacerdoti, al tempio della distruzione del primo tempio ad opera di Nabucodonosor, avevano occultato in un pozzo asciutto. Gli inviati di Neemia non ritrovarono il fuoco, ma un'acqua densa che lo aveva spento. Fatta prelevare quell'acqua la espose al sole che intanto era comparso tra le nubi e miracolosamente il fuoco sacro si riaccese.

In cui restammo prigionieri noi,
E il Tempio diroccato a nostro scorno ? — el R diroccato e disadorno FMR
E perché mai, o Patriarchi Eroi,
A questo suol non v'aggiraste intorno,
Ed armati di fulmini e terrori — e pieni insiem di FM e quivi insiem di R
Non fermaste la mano a i traditori ?[544]

Tu buon Mosè, che i primi alti furori
Frenasti già d'un popol ribelle,
E per serbare dell'Arca i primi onori — serbar FMR sacri onori FM sagri R
Da te mirò prodigi anco Israelle;[545] — anche M Isdraelle FR
Questo non feron poscia i successori:
E un tal pastor non ebber mai l'agnelle,
Pur non salvasti il Tempio alto e sacrato — e non FMR
Ove Iddio l'avea posto e collocato ? — dove M Dio MR

E tu buon Salomon, che fabbricato
Il Tempio avesti, ed ora in Cielo sei,
O lo speriam, perché del tuo peccato — *in princ. huius v. scr. parenthesim MR necnon asteriscum M*
Forse aborristi appien gli effetti rei; — niuno scoprì giammai gl'affetti rei FM (già mai scoprì MR)
Io so che qualchedun ne ha dubitato, — qualcheduno n'ha F
Ma pur giurarlo alfin io non potrei, — al fine non FM al fin non lo R
Perché di qua e di là v'è anco il parere, — di là, e di qua F anche M
Se tu sii nel penare, o nel godere.[546] — tu] egli FMR sia MR *ad. post* godere *parenth.* MR

Ahi nostre sorti troppo acerbe e fiere ! — Ah M
A noi da immortal lingua un dì predette,[547]

---

[544] I fatti narrati in riferimento al periodo del secondo tempio motivano questa apostrofe che il Perfetti immagina rivolta ai patriarchi che nulla manifestano ora che anche quel tempio è distrutto.

[545] Più che ai celebri porodigi di Mosè e di Aronne durante tutto l'esodo, qui il riferimento dovrebbe essere a Es., 40, 33-38, dove si dice della nube che copre il tabernacolo allestito come sede dell'Arca nel deserto e del fuoco che vi si vede dentro (*Nec poterat Moyses ingredi tectum fœderis, nube operiente omnia, et majestate Domini coruscante, quia cuncta nubes operuerat. Siquando nubes tabernaculum deserebat, proficiscebantur filii Israël per turmas suas: si pendebat desuper, manebant in eodem loco. Nubes quippe Domini incubabat per diem tabernaculo, et ignis in nocte, videntibus cunctis populis Israël per cunctas mansiones suas*).

[546] 3Re, 11, 3-6: *et averterunt mulieres cor ejus. Cumque jam esset senex, depravatum est cor ejus per mulieres, ut sequeretur deos alienos: nec erat cor ejus perfectum cum Domino Deo suo, sicut cor David patris ejus. Sed colebat Salomon Astarthen deam Sidoniorum, et Moloch idolum Ammonitarum. Fecitque Salomon quod non placuerat coram Domino, et non adimplevit ut sequeretur Dominum sicut David pater ejus*. Le settecento mogli straniere e le trecento concubine di Salomone lo avevano indotto a erigere templi ad altre divinità, con un sincretismo incompatibile col monoteismo ebraico. Per questo il Signore annuncia a Salomone che sarà punito con la divisione del suo regno quando sarà ereditato dai figli. Anche Sir., 47, 21-23, dopo l'enunciazione delle lodi della saggezza di Salomone, passa al suo peccato di lussuria: *et inclinasti femora tua mulieribus: / potestatem habuisti in corpore tuo. / Dedisti maculam in gloria tua, / et profanasti semen tuum, / inducere iracundiam ad liberos tuos, / et incitari stultitiam tuam: / ut faceres imperium bipartitum, / et ex Ephraim imperare imperium durum*. Sul destino ultraterreno del saggio Salomone sorgevano dubbi anche tra i teologi, cui fa cenno Dante in Par. X, 110-111 (*che tutto 'l mondo / là giù ne gola di saper novella*) quando riferisce la presentazione che ne fa San Tommaso d'Aquino tra gli spiriti sapienti. Al riguardo, la cultura tardo medievale dipendeva certo dalle righe finali riferite alla regalità di Salomone del XVI cap. del II libro del *De Regimine Principum* dello stesso San Tommaso: *Cum vero a vero cultu Dei recessit, infelicem exitum habuit, ut patet in III lib. Reg.*

[547] Allusione alle profezie di Gesù sulla distruzione del tempio nei Vangeli sinottici. Mt., 24, 1-2: *Et egressus Jesus de templo, ibat. Et accesserunt discipuli ejus, ut ostenderent ei ædificationes templi. Ipse autem respondens dixit illi :*

Quando udimmo gridar celesti schiere,[548]
Fuggiam, fuggiam dalle magioni elette:
Forse che un dì passeggieran le fiere — forse qui MR
Scopo di dardi, e scopo di saette,
Forse qui un giorno pasceran gli agnelli,
Che già uccideano i sacri almi coltelli. — uccidean F

E insulteranno i popoli ribelli,
Ov'è il tuo Tempio, ov'è l'antico onore,
Ove i gran sacrifizi, e degli agnelli — sacrificii FM — sacrifici R
Ove l'ovile, ov'è il fedel pastore ? — ov'è] ove F — ov'è l'ovile ed il MR (ove R)
Miseri noi, che mai diremo a quelli ?
Risponderem col pianto e col dolore;
Ma il pianto, che sarà da noi versato
Farà la confession del gran peccato.[549] — gran] reo FMR

La madre afflitta col bambino allato — mesta FMR
Se lo conduce a quelle alte ruine, — quell' FM
E con un guardo mesto e addolorato
E con stracciarsi il suo ben folto crine — colto FMR — crino F
Narra a'posteri (dice) ciò ch'è stato, — narra a i popoli, e dice ciò che è stato MR
Narra le infauste stragi e le rapine, — l' R
Ricordati, che il Tempio fu distrutto,
E ti sovvenga il nostro fiero lutto.

Se fosse il Regno solo arso e distrutto,
Certo che sarìa ben grave il dolore, — ben sarìa FM
Ma la speranza promettendo il frutto
Ci farebbe godere un ben migliore;
Ma se perduto è Dio, perduto è il tutto, — il *om.* FMR

Videtis hæc omnia ? amen dico vobis, non relinquetur hic lapis super lapidem, qui non destruatur; Mc., 13, 1-2: *Et cum egrederetur de templo, ait illi unus ex discipulis suis: Magister, aspice quales lapides, et quales structuræ. Et respondens Jesus, ait illi: Vides has omnes magnas ædificationes ? Non relinquetur lapis super lapidem, qui non destruatur*; Lc., 21, 5-6: *Et quibusdam dicentibus de templo quod bonis lapidibus et donis ornatum esset, dixit: Hæc quæ videtis, venient dies in quibus non relinquetur lapis super lapidem, qui non destruatur*.

[548] Probabile allusione ad una parte delle profezie apocalittiche che seguono la profezia di cui al verso precedente; in particolare Mt., 24, 31: *Et mittet angelos suos cum tuba, et voce magna : et congregabunt electos ejus a quatuor ventis, a summis cælorum usque ad terminos eorum*; e Mc., 13, 27: *Et tunc mittet angelos suos, et congregabit electos suos a quatuor ventis, a summo terræ usque ad summum cæli*.

[549] Oltre alla profezia dei Vangeli sinottici, Perfetti potrrebbe aver memoria della profezia delle settanta settimane di Daniele. Dn., 9, 24-27: *Septuaginta hebdomades abbreviatæ sunt super populum tuum et super urbem sanctam tuam, ut consummetur prævaricatio, et finem accipiat peccatum, et deleatur iniquitas, et adducatur justitia sempiterna, et impleatur visio et prophetia, et ungatur Sanctus sanctorum. Scito ergo, et animadverte: ab exitu sermonis, ut iterum ædificetur Jerusalem, usque ad christum ducem, hebdomades septem, et hebdomades sexaginta duæ erunt: et rursum ædificabitur platea, et muri in angustia temporum. Et post hebdomades sexaginta duas occidetur christus: et non erit ejus populus qui eum negaturus est. Et civitatem et sanctuarium dissipabit populus cum duce venturo: et finis ejus vastitas, et post finem belli statuta desolatio. Confirmabit autem pactum multis hebdomada una: et in dimidio hebdomadis deficiet hostia et sacrificium: et erit in templo abominatio desolationis: et usque ad consummationem et finem perseverabit desolatio*. In questa profezia si accenna al peccato di Israele, per la punizione del quale Israele era stato minacciato in Lv., 26, 14-35 e in particolare 26, 30-31: *Cadetis inter ruinas idolorum vestrorum, et abominabitur vos anima mea, in tantum ut urbes vestras redigam in solitudinem, et deserta faciam sanctuaria vestra, nec recipiam ultra odorem suavissimum*.

Perduto è il fasto antico, e il prisco onore, — il primo R primo M
E' perduto il coraggio, e appresso poi
Ogni eroica virtù ne manca in noi. — a noi R

Miseri afflitti, ove anderemo noi — e dove MR andremo R
Lungi dal patrio suol, dal patrio tetto ?
Ma sempre i nostri acerbi pianti poi
Avranno il Tempio per lor primo oggetto. — suo FMR
Barbaro re ci porga i lacci suoi,
Il cuor non vuol fra' ceppi essere astretto, — esser ristretto FR
Ed al gran Tempio maestoso altero — al nostro FMR e altero FR
N'anderà sempre il nostro umil pensiero. — n' *om,* FMR

Ma qual dolore e dispietato e fiero — *primum* e *om.* MR disperato R
Sarà, mirar nell'ampio suol Latino
In vece del gran Tempio d'Iddio vero, — tempio illustre altero FMR (e altero MR)
Il Tempio di Giove Capitolino ?[550]
Tosto ritorneracci nel pensiero — ritorneranci R
Quanto avea più di grande e di divino, — quant' F di più grande e più divino MR
Quand'era in piedi il fortunato Tempio, — quando R
Di Fede e di valore illustre esempio. — e *om.* R

E in rimirar con culto falso ed empio — il R
Di false Deità gli adoratori, — Di] a FMR
Ci sovverrà quando in più fausto esempio
Fumavan sugli Altari i sacri odori: — sulli R
E oh quanto meglio al nostro Augusto Tempio, — molto meglio al nostro tempio FMR
Diremo, si dovean simili onori !
Ma il nostro Tempio è già caduto e infranto, — e *om.* MR
E a quello resta ancora il primo vanto. — a lui FM di lui R

Così fra doglie, fra sospiri e pianto
Tra quelle mura incerto ognun s'aggira,
E poi si ferma stupefatto alquanto,
E volge i lumi al Cielo, e poi sospira:
Perché non ha nel cuor di forza tanto,
Arma talora il cuor di sdegno e d'ira,
E gira gli occhi d'ogn'intorno, e dice,
Ahi fato troppo fiero ed infelice ! — o fato FMR

Qual chi rimira la vendetta ultrice[551]

---

[550] Cassio Dione, Storia Romana, LXIX, 12, 1: *ἐς δὲ τὰ Ἱεροσόλυμα πόλιν αὐτοῦ ἀντὶ τῆς κατασκαφείσης οἰκίσαντος, ἣν καὶ Αἰλίαν Καπιτωλῖναν ὠνόμασε, καὶ ἐς τὸν τοῦ ναοῦ τοῦ θεοῦ τόπον ναὸν τῷ Διὶ ἕτερον ἀντεγείραντος πόλεμος.* Adriano aveva fondato sulle rovine di Gerusalemme (tali dalla distruzione di Tito) una colonia romana dal nome Aelia Capitolina e sul luogo del Tempio aveva fatto erigere un tempio a Giove Capitolino. Quel che però il poeta ha detto due versi prima (*mirar nell'ampio suo latino*) può far pensare che questa imfausta visione avvenga nel suo latino e quindi si parli del tempio capitolino a Roma (visto dai deportati e poi dagli ebrei della diaspora ?) oppure si alluda ad una visione metaforica e nostalgica dell'ormai distrutto tempio di Gerusalemme nella mente dei deportati a Roma. Oppure ancora il suolo è definito *latino* perchè già vittima della conquista romana.

Del Sommo Iddio, e sente un pentimento,	Dio M
E teme e piange, e fra se stesso dice,	
Chi sa che ora non pera il caro armento ?	ch' F
Chi sa, che ancora caduta la radice	ancor FMR
I rami poi non ne disperga il vento ?	ne] si FM gli R disperda MR
Chi sa, chi sa, che questo gran flagello	
La vendetta non sia d'un certo agnello ?	vendetta non sia poi d'un certo agnello FM
Chi sa, chi sa, che un certo ucciso agnello	ch' F
Non faccia ora del Tempio la vendetta ?[552]	alta vendetta FMR
Ah troppo si conosce il gran flagello,	
Ah che dalla sua man vien la saetta,	
Saetta, che più lume ad Israello	così sospira il popolo rubello
Non fa, ma al caso estremo omai l'affretta;	e in sospirar nuovi prodigi aspetta
Che come già predisse il Nazzareno,	ecco il prodigio, che c'ha il ciel serbato
Fulmine aspetti, chi è cieco al baleno.[553]	al tempio, a noi, al crudo acerbo fato (ahi crudo MR)
	sic FM pro quattuor versibus illis quos restituit Cianfogni

TEMA III
Seneca svenato.[554]

---

[551] Questo pleonasmo può esser segno della volontà di enfatizzare il finale di questo canto.

[552] Il doppio richiamo all'agnello enfatizza ulteriormente il riferimento alla Crocifissione. Dopo alcuni scritti antigiudaici degli apologeti, con la patristica la polemica antiebraica si lega sempre più alla esegesi biblica. A partire da Sant'Ambrogio in occidente e San Giovanni Crisostomo in oriente, la letteratura esegetica ed omiletica che sviluppano la lettura figurale e cristologica dell'Antico Testamento citano spesso la colpa degli ebrei della generazione di Gesù o degli ebrei in generale nella condanna di Gesù e nella sua Crocifissione (Santorelli 2004). Il lamento dell'ipotetico personaggio che in questi versi del Perfetti piange sulle rovine del tempio sente il rimorso del suo popolo per quel deicidio e per non aver riconosciuto il Messia. Propone dunque il nostro poeta al suo pubblico una sorta di ebreo sul punto di convertirsi ? O comunque, più verosimilmente, un ebreo che percepisce il senso della rivelazione cristiana ? In questa seconda ipotesi, si potrebbe affermare che Perfetti, nell'*excipit* di questo canto, indulge al pregiudizio antiebraico cercando una soluzione narrativa e poetica meno improntata al mero pregiudizio e tesa ad una sorta di speranza di riconoscimento spontaneo della rivelazione cristiana, sorto in mezzo al dolore e alla disperazione. Un tentativo di riconciliazione nel momento in cui ancora vige il regime di segregazione nei ghetti della popolazione ebraica (sulla difficoltà di ricostruire la vita dei ghetti nei suoi aspetti antropologici e culturali e nei rapporti col resto della popolazione, si veda Vivanti 1990, p. 391). Si ricordi che ai primi del settecento i più di duecento ebrei senesi vivevano nel ghetto istituito da Cosimo I nel 1571 (Vivanti 1990, p. 378). Sulle controversie antiebraiche è utile comunque, anche se dedicato ad altra epoca, lo studio di Fioravanti 1987.

[553] *Si cognovisses et tu etc. Nunc autem venient dies in te, et circumdabunt te inimici tui vallo etc. et non relinquent in te lapidem etc. Luc. 19. 43* (nota Cianfogni). Ecco il testo integrale di Lc., 19, 41-44: *Et ut appropinquavit, videns civitatem flevit super illam, dicens: Quia si cognovisses et tu, et quidem in hac die tua, quæ ad pacem tibi: nunc autem abscondita sunt ab oculis tuis. Quia venient dies in te : et circumdabunt te inimici tui vallo, et circumdabunt te: et coangustabunt te undique: et ad terram prosternent te, et filios tuos, qui in te sunt, et non relinquent in te lapidem super lapidem: eo quod non cognoveris tempus visitationis tuæ*. L'ultima frase ("perché non hai riconosciuto il tempo in cui sei stata visitata") è il passo evangelico in cui si potrebbe ravvedere un rapporto profetico tra l'errore di non aver riconosciuto la venuta del Messia e la distruzione della città, come effetivamente avvenne nel 70 d.C. Tanto più se si pensa alla lunga descrizione della caduta della città in Lc., 21, 1-28. A parte l'ipotesi della profezia *post eventum*, per cui si adopera per la datazione del Vangelo di Luca la Guerra Giudaica come *terminus post quem*, il significato della profezia di Gesù «sta più in profondità. Il fatto che i vv. 43-44 dipendano pesantemente dalla descrizione della caduta di Gerusalemme da parte dei profeti [...] sta ad indicare che i capi religiosi stanno ripetendo l'errore dei loro avi con terribili conseguenze» (NGCB 1997, p. 929). L'immagine del baleno e del fulmine non è citazione evangelica, ma introdotta dal Perfetti.

[554] La scena è quella celeberrima narrata da Tacito (Ann., XV, 62-64) e con immensa fortuna come soggetto di quadri, incisioni e stampe, in particolare nel sec. XVII.

Virtude e crudeltade insiem non stanno, — crudeltà R
O l'una o l'altra debbe qui languire:
Omai la terra obbedisce al Tiranno, — ubbidisce M
E la sventura è premio del servire:
Ingrato cuore, e crudeltà[555] sen vanno
Sempre di coppia, e l'una suol seguire — per coppia R
L'altra compagna; onde Nerone ingrato — l'altra compagna, e sempre un cuore ingrato MR
Ha per natura ancora esser spietato. — ancor M

Perch'Egli non può mai mirarsi allato
Senza rossor chi gli diè lustro e onore, — rossore R dia MR
E per trarsi il rimorso più spietato — torre M e togliendo R
Vuol torre il freno[556] al suo crudele errore: — suol R crudel furore MR
Seneca il sa[557], che nel bagno svenato
Per comando crudel d'un empio cuore,
Sen muore sì, ma nel fatal cimento — ma nel suo gran tormento MR
Muore da saggio, e muor senza spavento.[558] — e se ne muor contento MR

Dice quei[559], purch'e'muoia, io son contento, — ei dice, pur che muoia io son contento MR
Ch'ei si scelga qual vuol gener di morte:
Questo[560] non vuol, che sia con gran tormento — ed ei non vuol MR
perché poss'esser l'alma invitta e forte; — possa MR
Poiché al suo duolo sempre il senso intento
Non puote al patrio onor aprir le porte, — onore R
Che l'alma tocca da quel gran dolore — grand'onore M
Sopito tiene il suo natìo vigore. — tiene sopito MR

Perciò quel Saggio morte di dolore — qual R
Non elegge, ma morte, che sia lenta, — non volle no, ma volle morte lenta MR
Onde placido e quieto il forte cuore — e vuol che appoco a poco il forte cuore MR
Del suo morir tutta la gloria senta: — il suo morire, e la sua gloria senta MR
Ombra non mostra in volto di terrore,
Ma come appunto lampa mezza spenta,

[555] La virtù che Seneca, maestro di Nerone, aveva cercato di far crescere nell'animo del principe, non poteva far coppia con la sua crudeltà e in tale accoppiamento è stata sostituita dall'ingratitudine.
[556] La presenza alla corte imperiale del filosofo già suo pedagogo costituiva un indesiderato freno ai volontari errori di Nerone nella gestione del potere.
[557] Tacito, Ann., XV, 62: *cui enim ignaram fuisse saevitiam Neronis? neque aliud superesse post matrem fratremque interfectos, quam ut educatoris praeceptorisque necem adiceret*.
[558] La morte di Seneca, resa celebre dai passi citati di Tacito, diviene paradigma della morte stoica e fa parte di quel luogo comune letterario degli *exitus illustrium virorum*, di cui abbiamo visto sopra un esempio con la morte di Catone e che ha l'archetipo nella morte di Socrate nei dialoghi platonici. Oltre che per la rilevanza letteraria e filosofica, questo filone rappresentava nell'epoca giulio-claudia e flavia un momento importante nella polemica antitirannica e nel particolare tipo di opposizione senatoria alle degenerazioni tiranniche di principi di cui non si contestava la necessità politica, ma la perversione personale, il dispotismo estraneo alla tradizione e il disprezzo per le altre istituzioni romane.
[559] Nerone, che, come di consueto con chi diveniva scomodo o pericoloso per le sue mire, consentiva al malcapitato di scegliersi il modo di morire.
[560] Seneca stesso, di cui nel resto di questa ottava e nella successiva il nostro poeta espone i criteri che conducono al suicidio per svenamento.

Benché languido mostri il suo splendore, — benché confuso mostri il primo ardore MR
Pur serba dentro sé il primo ardore. — pur serba ancora il primo suo splendore MR

E nel mirar l'alto comun dolore
Egli non mostra l'alma sbigottita;
Ma si sovvien di quel natìo vigore,
Con cui già scrisse brevità di vita:[561]
Torna in quel punto ogni sua forza al cuore,
Nè dal chiaro sentier l'alma è smarrita,
E parla in forti e generosi detti,
Spiegando questi, oppur simili affetti. — e spiega MR o pur M

A che piangere, o fidi miei diletti — e che piangete R
Questo passaggio mio, questo mio fato ?
Non per godere in questo esilio stetti, — esiglio R
Ero sol per morire in terra nato:
Non son da saggio cor codesti affetti; — saggi cuor R
Io abbastanza al mondo sono stato;
Anzi troppo qui fui, se con rio danno — anzi *om.* R rio] funesto
Ebbi a allevar a Roma un fier tiranno. — allevare R

Agricoltor, che al principiar dell'anno
Dolce nel suol vaga semenza getta,
Se poi la vede con doglia ed affanno
Arsa dal Sol, starsene al suol negletta,
Piange la sua caduta ed il suo danno,
Ed al levarne il tronco egli s'affretta:
Far nol poss'io; ma m'allevai nel seno — ma mi M se mi R
D'aspido infido il più crudel veleno. — aspide MR

E ch'è la vita alfine ? E' un vil baleno, — cos'è la vita al fin MR
Che fra le nubi appena nato muore:
Ell'è un'ombra fugace, un rio veleno, — ella MR
Che a poco dolce unisce un gran dolore. — un rio dolore MR
Amici, il corpo solo ora vien meno,
Che avrà l'anima mia fede migliore, — che *om.* R ch' M fede] sede MR
In breve un altro mondo aspetta noi, — un'altra vita MR
E un'altra vita aspetta alfin gli Eroi. — ancor gl' eroi MR

Non siam per questo sol nati già noi, — suol R
E l'alma qui non è contenta e paga, — non è qui R
Ce lo rammenta con i moti suoi,
Che d'altro bene, e d'altro suolo è vaga:
Questo pensiero a mille antichi Eroi
Offrir fe' il seno all'onorata piaga, — ad MR

[561] Seneca scrisse il *De Brevitate Vitae*, riguardante la confutazione, in termini di filosofia morale, della comune lamentela sulla brevità della vita umana. L'idea di fondo è in questa frase: *uita, si uti scias, longa est*. Tutta la trattazione è dunque volta a spiegare quali siano le occupazioni che il saggio privilegia per occupare degnamente il tempo.

E questo ancor fa, che le mie catene — che] se R
Io rompa volentier da queste vene.

Io veggio il sangue, che a ruscelli viene, — veggo R
E già mi sento ad or ad or morire; — ad ora ad or M
Ma in quello ancor che resta nelle vene
Sento di gloria il nobile desire,
Desir di gloria e d'aspettato bene, — di aspettato M
Che prima degli Elisi fa gioire;
In questo dir rimira la Consorte,
Che anch'essa piange amaramente e forte.

Grida: Che piangi, o cara mia Consorte ?
Piangi il mio affanno, e piangi il mio morire ?
Non piangeresti se tu fossi forte,
Ma brameresti il tuo sposo seguire, — ma avresti genio il tuo sposo seguire MR
Tu ancora t'apriresti quelle porte, — ti R
Che ho aperte a me con così bel desire: — per così MR ben morire R
Vieni, o Consorte, vieni ora al mio avello, — anch'al mio MR
Che andremo poi dentro all'Eliso bello.[562] — ch' R

Io sono il tuo pastor, tu sei l'agnello,
Or viene agnello dietro al tuo pastore,
Luogo ritroverai più illustre e bello,
Degno della tua fede e del tuo amore; — fe' R
Quivi lungi starai dal rio flagello,
Sicura dallo sdegno e dal furore;
Mostra, che come il volto hai sì gentile, — hai il volto R
Serbi poscia nel petto un cuor virile. — nel petto poscia MR

E se l'amore fa render simile — rendere M
Colui, che ama, al caro oggetto amato,
Mostra, che l'amor tuo fatto è maschile, — gentile MR
E che l'onor da me ebbe imparato; — abbi imparato MR
Su vieni omai prendi il veleno ostile, — o veleno, o stile MR
Prendi la tua catena, e vienmi allato, — Prendi] rompi R
Lo spirto tuo non sia dal mio diviso, — dal mio non sia R
Ed abbracciati andiam giù nell'Eliso. — andiamo ambi all' MR

Tergi quel pianto dal tuo vago viso,
Tergi quel pianto, che mi dà rossore,
Pensa alla gloria tua, pensa all'Eliso;
E a tale oggetto avvezza il proprio cuore

[562] Inizia qui una lettura molto particolare del comportamento della moglie di Seneca. Perfetti crea le sue variazioni sul tema dell'incertezza di quella mancata morte, già presente, ma in modo incidentale e dubitativo, in Tacito (Ann., XV, 64): *At Nero nullo in Paulinam proprio odio, ac ne glisceret invidia crudelitas, [iubet] inhiberi mortem. hortantibus militibus servi libertique obligant brachia, premunt sanguinem, incertum an ignarae*. E' appunto su quest'ultima brachilogica nota ("non si sa se a sua insaputa") che Perfetti fa proliferare i suoi versi che si dilungano in una tirata tra gli estremi della misoginia e del libertinismo.

In rimirarti il cuor così conquiso,
Scorgo, che nulla apprendi dell'onore, — mostri che MR
E che in tant'anni, ch'io ti tenni allato, — tanti anni che ti tenni MR
Fortezza ancora non hai tu imparato. — non t'abbia insegnato MR

Deh vieni, o cara, e qui spirami allato, — muori, o Consorte, MR
E quando sarem poi nel luogo bello, — poi saremo al MR
Incontro ci verrà l'almo Senato,
De' Duci estinti il nobile drappello; — l'immortal drappello MR
Di nuova gloria io anderonne onorato,
M'accoglieran più lieti in quell'ostello
Se mireran, che abbiam comune il vanto — ch'abbiamo unito MR (che R)
Di stare uniti ancor maisempre accanto. — star R

Quell'alme liete ci verranno intanto
Incontro; ci verrà colei[563], che un giorno — ci]sì R
Non potendo morir al Sposo accanto, — morire MR
E fare il rogo suo di gloria adorno,
Di mangiare i carboni ebbe per vanto,[564]
E di sottrarsi al disonore e scorno: — a R
Ecco, dirà, qual Sposa alma e virile — gentile MR
Qua ne viene; Ella solo è a me simile. — sola MR

Ecco, diran, che lo spirto virile — ecco, diranne, quel spirto virile R
Di Donna illustre ancora in Roma dura,
Né per età, nemmen per ferro ostile — che per età, non già per ferro ostile MR
Hanno mutato mai cotal natura: — questa natura MR
Ella l'ascolta, e volge il ciglio umile
Fra doglia, fra speranza e fra paura;
E del Consorte il generoso detto
Risveglia in lei più d'un dubbioso affetto. — risveglia sempre alcun dubbioso affetto MR

Vorria seguir lo Sposo suo diletto,
Per non restar sotto la tirannia,
Viepiù s'aggiugne quell'innato affetto,
Con cui imitar l'esempio altrui desia: — con cui seguir lo sposo suo desia MR
Ma come appunto suole un ruscelletto,
Che un argine talor trova per via,
Poi si ritien sospesa e sbigottita: — ritiene R — mesta e sbigottita MR
Tanto è l'amor natural di vita ! — amore MR

---

[563] *Porcia Figlia di Catone, e Moglie di Bruto.* (nota Cianfogni).

[564] Porcia, appreso l'esito della battaglia di Filippi dove era morto il marito Bruto (il cesaricida), si dette la morte ingoiando carboni accesi. Val. Max, IV, 6, 5 (De Amori Coniugali): *Tuos quoque castissimos ignes, Porcia M. Catonis filia, cuncta saecula debita admiratione prosequentur. Quae, cum apud Philippos victum et interemptum virum tuum Brutum cognosses, quia ferrum non dabatur, ardentes ore carbones haurire non dubitasti, muliebri spiritu virilem patris exitum imitata.* Ma Plutarco, Vita di Bruto, 53, 5*: Πορκίαν δὲ τὴν Βρούτου γυναῖκα Νικόλαος ὁ φιλόσοφος ἱστορεῖ καὶ Οὐαλέριος Μάξιμος βουλομένην ἀποθανεῖν, ὡς οὐδεὶς ἐπέτρεπε τῶν φίλων, ἀλλὰ προσέκειντο καὶ παρεφύλαττον, ἐκ τοῦ πυρὸς ἀναρπάσασαν ἄνθρακας καταπιεῖν, καὶ τὸ στόμα συγκλείσασαν καὶ μύσασαν, οὕτω διαφθαρῆναι. καίτοι φέρεταί τις ἐπιστολὴ Βρούτου πρὸς τοὺς φίλους, ἐγκαλοῦντος αὐτοῖς καὶ ὀλοφυρομένου περὶ τῆς Πορκίας ὡς ἀμεληθείσης ὑπ' αὐτῶν καὶ προελομένης διὰ νόσον καταλιπεῖν τὸν βίον.* Il suicidio appare dunque di dubbia veridicità.

Traspar dal volto l'alma impensierita	sbigottita MR
Ripiena di spavento e di timore;	terrore MR
Quei se n'avvede, ed al morir l'incita	quel MR a morir R
Coll'efficace impulso dell'onore.	
Quella ad un tratto corre al bagno ardita,	a un tratto R
Poi le ritarda il piè nuovo dolore,	poi le rattiene il pie' nuovo timore MR
E allor combatte paurosa e forte	ella combatte R
Fra il ben di vita, ed il ben della morte.[565]	e'l bene M fral ben di vita e fral ben della morte R
Dice talor; Io vengo a te Consorte,	talora MR
Ma in così dir, tosto soggiugne: aspetta;	poscia l'aggiunge; aspetta R
Marito mio, non vuo' far questa morte,	marito mio non far cotesta morte MR
Ch'io la sospiro più gloriosa e eletta.	che la vorrei più gloriosa eletta MR
Così coll'apparenza d'esser forte	
Cede alla voglia sua vile e negletta,	
E con un vizio una virtù coprire	
Pensa la Donna, che ognor sa mentire.[566]	che ben sa MR
Seneca intanto comincia a languire	
Appoco appoco, come suole il giglio;	appoco a poco M a poco a poco R
Più grave è il suo parlar presso al morire,	
E torvo gira e stupefatto il ciglio:	
Roma, Neron, Patria, comincia a dire,	Roma, Patria, Neron MR
E in un confuso e insiem mesto bisbiglio	
Ciò che principia nol finisce poi;	una comincia, e non MR
Tanto son gravi i fieri affanni suoi !	che gravi sono i tanti affanni suoi MR
Chiusi ha già gli occhi, e colla man gli Eroi	gl' M colle R
Vorria toccare, che gli stanno intorno,	attorno MR
Co' gravi affanni e co' sospiri suoi	
Par ch'ei s'affretti all'immortal soggiorno.	che s' R
Comincia a dire, Addi ..... né puote poi[567]	
Seguir, che s'ode d'altra gloria adorno	
Un suo sospiro, che la morte affretta	è un suo R
Qual lampo, che precede la saetta.	

[565] All'inizio il personaggio della moglie sembra combattuta interiormente davanti alla difficile scelta.

[566] Il giudizio del Perfetti sul comportamento di Paolina è dunque netto e assolutamente negativo sul piano etico.

[567] Vincenzo Di Benedetto (Di Benedetto 1884, pp. 169-170) attribuiva l'improvvisazione di questa ottava alla memoria che Perfetti avrebbe avuto dell'ottava 14 del canto 42 dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, dove si narra la morte di Brandimarte. In particolare, il segno più evidente di questa memoria sarebbe proprio la parola interrotta per il sopraggiungere della morte (nel testo ariostesco, *la mia Fiordi …* , il nome dell'amata che Brandimarte non può finire: *ma dir non poté: … ligi*) e le espressioni che spiegano questa impossibilità (*né puote poi / seguir* del Perfetti riprenderebbe *ma dir non poté* dell'Ariosto). Anche la somiglianza dei due momenti che si susseguono (il primo con le parole estreme pronunciate dai morienti e il secondo con l'accenno alla vita ultraterrena) sarebbero dovuti al ricordo da parte del Perfetti dell'ottava del *Furioso*. Naturalmente l'allusione ariostesca è di tipo antifrastico: la storia di Brandimarte e Fiordiligi è forse la più seria e commovente storia d'amore del *Furioso*: qui appare dunque evocata per sottolineare non solo la diversità del comportamento di Paolina, ma anche una *Stimmung* del tutto diversa e contastante con la tragicità delle morti delle eroine.

Ei spira alfin, ma la grand'alma eletta
Versa in quel dì da coraggioso e forte, — spira in quel dì da generoso, e forte MR
E con tal gioia al fine suo s'affretta,
Che lieto incontra, e intrepido la morte. — e *om.* R
Ma quando sciolta fu l'alma diletta,
Allor si sciolse in pianto la Consorte; — scioglie R
E nel pianger al morto Sposo accanto, — ma mentre plora al mesto sposo accanto MR
Alto fu il grido, ma fu breve il pianto.

Né più curossi di morirgli accanto, — non M
E terminò nel cor l'alta tenzone, — cuor R
Come corsier, che perde il primo vanto,
Se più nol segue la sferza, o lo sprone. — se non lo segue MR e lo M
Disse, o Consorte, il tuo bel nodo è infranto;
Avesti la virtù d'alto Campione,
Seneca, non ho già sì gran desìo,
Se stival[568] fosti tu, non vo' esser io.[569] — se fosti stival tu MR

[568] Difficile dire se si tratta di una chiusa misogina o di semplice ironia. Gentili annotava: *Nella strofa conclusiva di questo stesso canto la 'fuga' di iterazione centrata sulle parole pianto/piangere, affaticarsi, sciogliere, sospirare, accentua la tensione patetica, poi bruscamente infranta dall'inatteso enunciato che chiude il canto con una punta argutamente burlesca destinata a sorprendere l'uditorio* (Gentili 1980, p. 386-7). Lustrare il proprio stivale doveva essere espressione per alludere all'autoadulazione. Nicola Zingarelli 1970, s.v. "stivale", riporta il significato di "adulare" per l'espressione "ungere, lustrare, gli stivali a q.no". Si può anche pensare all'espressione *caliga Maximini* ("il calzare dell'imperatore Massimino"), proverbiale per significare una persona incapace e goffamente alta di statura che ha raggiunto posizioni immeritatamente elevate (come appunto per la mentalità popolare aveva fatto l'imperatore Massimino il Trace). L'espressione doveva ancora esistere ai tempi del Perfetti e sarebbe qui citata astoricamente (visto che Massimino sarà imperatore dal 235 al 238 d.C.). Perfetti poteva però aver a memoria un passo del *De Brev.Vitae*, che cita in questi versi, e precisamente XVII, 6: *Marium caliga dimisit? Consulatus exercet*. Il passo è compreso in una serie di esempi di personaggi che passano da una occupazione ad un'altra. La calzatura militare (*caliga*) che lascia Caio Mario è un modo per dire che lasciò il servizio militare e subito divenne console: difficile a dirsi se si possa da qui desumere che lo stivale è evocato come riferimento a persona che è passata da un'occupazione all'altra per realizzare i propri fini. In questa pur azzardata ipotesi, Paolina accuserebbe Seneca di trattare la propria morte come una attività ricercata per una ulteriore affermazione della propria persona, dunque in contraddizione con la serenità del saggio, prima proclamata dal marito.

[569] Lo sconvolgente *aprosdoketon* del rifiuto della moglie di seguire il marito nella morte, proprio al termine del canto celebrante il tragico suicidio di Seneca, fa pensare al Di Benedetto (Di Benedetto 1984, pp. 170-171) che Perfetti abbia ancora avuto in mente la morte del Brandimarte ariostesco, ma con ribaltamento della situazione: Fiordiligi segue l'amato nella morte, la moglie di Seneca no. Ne sarebbe indubbia prova l'uso da parte del Perfetti dei termini *grido* e *pianto* nell'ultimo verso dell'ottava precedente: in Ariosto Orlando adopera questi due stessi termini per riferirsi alla reazione addolorata e disperata di Fiordiligi, mentre Perfetti contrappone i due termini proprio per dare risalto all'immediato abbandono della fedeltà al marito morente da parte della moglie di Seneca. Il nostro poeta poteva aver presenti, ovviamente, il mito di Piramo e Tisbe e la leggenda di Tristano e Isotta. Per una riflessione filosofica e tragica sul comportamento della moglie in morte del marito, il più antico termine di paragone (anche se in questo caso il sacrificio della moglie è per far vivere il marito) rimane l'*Alcesti* di Euripide. In quella tragedia, la moglie accetta di morire al posto del marito Admeto, che in uno scambio di battute accusa il padre di non esser stato lui disponibile al sacrificio e ne ricava in risposta l'accusa di egoismo per aver accettato il sacrificio della moglie. La morte è comunque decisa da Alcesti volontariamente (poi sarà evitata dall'intervento di Eracle) e il suo comportamento è da eroina tragica, anche se il dramma era stato rappresentato per il lieto fine al termine della tetralogia e al posto del dramma satiresco. Diverse le intenzioni di dimostrare purezza e fedeltà da parte delle *sati* che si gettano sul rogo dello sposo defunto: non è detto che l'uso fosse conosciuto dal Perfetti. Di un trattamento sconvolgente della morte di Seneca ai tempi del Perfetti si poteva aver sentito nella terza scena dell'atto II dell'*Incoronazione di Poppea*, melodramma con musiche di Claudio Monteverdi su libretto del veneziano Giovan Francesco Busenello, rappresentata per la prima volta nel 1643. In quella scena i familiari di Seneca cercano di dissuaderlo dalla decisione di darsi la morte inneggiando alla gioia di vivere. La scena della morte di Seneca è seguita da un'altra in cui Nerone e addirittura il poeta Lucano ne festeggiano

EPILOGO, O RIPETIZIONE DE' TRE SUDDETTI TEMI[570]

Tutto a un tratto il Cielo adorno
Di sua luce non si fa,
Ma col Sol crescendo va — col so M
Poco appoco ancora il giorno. — a poco MR

Nel sparir di notte e sera,
Ch'è cagione a noi d'orrore, — che M
Vien dell'Alba messaggiera
Prima luce[571] un certo albore.

Quell'albor poi muove in fasce, — muore FMR
Che vien l'Alba sì aspettata,
Questa poi ne vien fugata — ne vien] viene FM
Dal raggiante Sol, che nasce. — dal divin FMR sole MR

Questi al giorno apre le porte, — quest' R
Rende il Cielo, e 'l suolo adorno;
Ma più bello e insiem più forte
Splende poi nel mezzogiorno.

Ciò che in Ciel si mira, e fa — cielo R
Sol per opra della luce,
A memoria ne riduce — ci FMR
Tutto il pregio d'ogni età. — ogni pregio FMR

Vien l'infanzia a noi bambina — *haec tetrasticha omnino om. FMR*
Nel principio in bel candore,
Cresce alquanto poi l'albore,
Se puerizia si avvicina.

Men oscura ella riesce, — *haec tetrasticha scr. FMR post sequentia*
Ma per anco non è dì,
Vigorosa solo cresce,
Se ragione la nutrì.

---

con canti la notizia. E siamo in un libretto che termina con una specie di trionfo d'amore con le nozze (tradizionalmente e storicamente nefande) di Nerone e Poppea. La singolarità della ripresa del tema della morte filosofica in questo melodramma è spiegabile solo con l'adesione del librettista Busenello alla vivace Accademia degli Incogniti di Venezia e al libertinismo. Perfetti, in questa ipotesi, non disdegnerebbe dunque di servirsi di suggestioni giunte alla sua memoria anche da esponenti di questo modo di pensare e far letteratura o teatro.

[570] Il ms. 121 della Bibl. Moreniana di Firenze (F) reca come in troduzione: «Epilogo dei tre temi. Cioè della lode dell'età provetta. Del Tempio destrutto; e di Seneca svenato. P^{mo} Tema». In realtà questo ms. riporta solo la parte dell'epilogo riguadante il primo tema. Il ms. 250 stessa biblioteca riporta invece: «Epilogo, o sia Parafrasi de' tre canti». Anche il ms. R della Corsiniana riporta solo la parte riguardante il primo tema.

[571] *messaggiera prima luce* è da considerare apposizione di *un certo albore*.

Di vigore acquista più,
Ed un certo brio più intenso, — e di un certo M — più *om.* F
Perché più vivace è il senso — più è vivo il FMR
Nella nostra gioventù.

Ma l'April pien di verdura
Mostra sol qualche speranza,
Nutre il frutto in lontananza,
Sol d'Estate lo matura. — l'estate FMR

Ma l'istesso suo vigore
Impaziente d'ogni freno — del suo MR
Langue tosto, e ne vien meno,
Se altro oggetto tragge il core. — s' M — cuore FR

Uom provetto, oh[572] questi no; — l'uom provetto FMR — questo no F — o questo no MR
E'[573] qual masso, che ha in figura[574] — ch' R
Quella macchia, che natura
Nella cava vi stampò.

Il consiglio[575] è allor più saldo,
E l'impresa è più prudente,
Maggior lume è nella mente,
Ed il sangue è meno caldo.

Ei dal bene, e dal periglio, — e al bene M
Che ha mirato, e che gli avvenne, — ch' FR — gl' F
L'alte idee prese, e ritenne
Del sapere, e del consiglio.[576]

Io nel Prener[577] vidi un dì — sul MR — veddi F — viddi R

---

[572] **o** nel testo di Cianfogni 1748**.** Abbiamo corretto in *oh* perché il senso della frase richiede qui la grafia della interiezione.

[573] Il soggetto da sottintendere è *uom provetto.*

[574] Non chiaro il concetto qui espresso. Pare di intendere che ci si riferisca al compimento pieno della personalità. *Figura* potrebbe essere un'allusione alla forma (εἶδος) di Aristotele: la *macchia* che è già nella materia si perfeziona nella forma. Ci potrebbe anche essere memoria della prima quartina di un celebre sonetto di Michelangelo Buonarroti: Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto.

[575] Latinismo, da intendersi come capacità deliberativa, così come *consiliativum* nelle traduzione latine di Aristotele.

[576] Definizione dell'esperienza come capacità di far tesoro delle circostanze favorevoli ed avverse per acrescere la conoscenza e la sapienza nel prenderele decisioni.

[577] Il toponimo Brennero deriva in effetti (così una parte della tradizione toponomastica) dal nome di un Heinrich (altre tradizioni dicono Chunrad) Prenner che nel XIII secolo avrebbe posseduto una corte nel *Mittenwald*, come allora si chiamava la zona del celebre passo. Pare che *Brenner* sia stata una pronuncia nata nel seicento, mentre altre niotizie tradizionali legano il nome ad una popolazione preromana locale che avrebbe già avuta l'iniziale sonora "b". E' improbabile comunque che Perfetti abbia avuto memoria di questa vicenda toponomastica. Può darsi che il toponimo con la la consonante sorda iniziale sia stato ancora adoperato ai tempi del Perfetti, dato che la forma da lui qui usata non sembra frutto di latinizzazione. Dal punto di vista geografico il riferimento è molto impreciso. L'Adige nasce dal lago Resia, ad una cinquantina di chilometri in linea d'aria dalla zona del Brennero, ma dal Brennero scorre l'Isarco, che vicino a Bolzano affluisce nell'Adige.

Nascer l'Adice ruscello:
Io dicea ben presto quello — e dicea FMR tosto MR
Sarà scherno de'pastori. — del pastore FMR
Guideran le pastorelle — quivi a ber senza timore *ins. FMR ante hunc versum*
Loro armenti, e loro agnelle:
Ei n'andrà di passo in passo — e anderà M e andrà R
Timoroso, che ogni sasso — ch' R
Ogni gregge, ed ogni armento
Non gli arresti il pie' d'argento; — li F gl' M
Temerà d'ogni virgulto,
Finché poi fatto più adulto,
Ei coll'onda furibonda
Urti l'argine e la sponda,
Che poc'anzi l'atterrì. — pur dianzi FMR

Io nel Prener vidi un dì, ec. — *hunc versum necnon adnot. om. FMR*

Gioventù tal pare a me; — si pare FMR
Nasce vaga, e orgogliosetta,
Ogni ben dipoi l'alletta, — bene poi FMR
Ogni ben le ferma il pie'. — a ogni bene ferma il pie' FMR

Poi col crescere degli anni — degl' M
L'esperienza mostra più,
E ben vede i propri inganni
Per matura alta virtù. — per natura alla virtù F

Noi veggiamo il buon Mosè
Solitario e pastorello,
Poi cresciuto ad Israello — Isdraello FR
Quasi quasi un mezzo Re.

E perché Mosè non può
Regger sol la turba santa,
Il gran Dio vecchi settanta
Per compagni gli assegnò.[578]

Giosuè forte e sovrano — soprano M
Pugni pur nel gran periglio, — pugnò F
Giosuè s'armi la mano,
e Mosè porga il consiglio.[579]

---

[578] Nm., 11, 16-17: *Et dixit Dominus ad Moysen: Congrega mihi septuaginta viros de senibus Israël, quos tu nosti quod senes populi sint ac magistri: et duces eos ad ostium tabernaculi fœderis, faciesque ibi stare tecum, ut descendam et loquar tibi: et auferam de spiritu tuo, tradamque eis, ut sustentent tecum onus populi, et non tu solus graveris*.

[579] Perfetti può alludere solo a Es., 17, 8-10, dove Mosè incarica Giosuè di combattere contro gli Amaleciti che attaccano gli ebrei nel deserto: *Venit autem Amalec, et pugnabat contra Israël in Raphidim. Dixitque Moyses ad Josue: Elige viros: et egressus, pugna contra Amalec: cras ego stabo in vertice collis, habens virgam Dei in manu mea. Fecit Josue ut locutus erat Moyses, et pugnavit contra Amalec*. In Deut., 31, 7-8 Mosè dà incarico a Giosuè di condurre il popolo d'Israele oltre il Giordano, ma lui non potrà essere suo consigliere, poiché sa che morirà prima: *Vocavitque*

Sì Davìd Rege sarà — di Davìd F
L'ha già unto Samuello,[580]
Ma per reggere Israello — Isdraello FR
Prima aspetti giusta età.

Giovinetto abbia trofeo — il trofeo MRR
Colla man di fier leone,[581] — con la R
Vinca poi nella tenzone
Il gigante Filisteo.

Tocchi pur la cetra d'oro,
Che reo spirto fuggirà:[582]
Questo suon, questo lavoro
Si conviene a quell'età. — questa FMR

Ma a promuover'il buon culto — promuovere FMR
Del suo Dio, ch'è Dio sol vero
A salire al grand'impero,
Egli aspetti quand'è adulto. — quando FMR

Noi veggiam robuste piante, — vediam M
Che le frondi hanno distese:
A tal pregio non ascese
Questa pianta in un istante. — quella FMR — instante F

Vuol pretendere ogni età
Il suo pregio ed il suo onore,
Ma alla fin tutt'è un vapore, — tutto FR — un *om.* MR
Che sparisce, e se ne va.

Tempo edace il tutto atterra,[583] — il *om.* MR
Ne vediamo un bell'esempio
Nell'augusto e sacro Tempio, — sagro R

Moyses Josue, et dixit ei coram omni Israël: Confortare, et esto robustus: tu enim introduces populum istum in terram, quam daturum se patribus eorum juravit Dominus, et tu eam sorte divides. Et Dominus qui ductor est vester, ipse erit tecum: non dimittet, nec derelinquet te: noli timere, nec paveas.

[580] In 1Re, 16, 1-13 si racconta come il Signore mandi Samuele a Betlemme nella casa di Iesse per ungere re uno dei suoi figli. Iesse presenta sette figli, ma Samuele gli dice *Non elegit Dominus ex istis*. Allora Iesse informa il profeta di aver ancora un figlio molto giovane nei campi con il gregge: *Adhuc reliquus est parvulus, et pascit oves*. Quando giunge, il Signore dice a Samuele*: Surge, unge eum*.

[581] In 1Re, 17, 34-35 Davide, per convincere Saul a consentirgli di sfidare Golia, gli racconta che quando pasceva le greggi e un ariete veniva mangiato da un leone o da un orso, era solito affrontare quelle fiere ed ucciderle. Per questo motivo se la sente di sfidare ora il Filisteo *qui ausus est maledicere exercitui Dei viventis* (1Re, 17, 36).

[582] In 1Re, 16, 14-23 si narra come Saul sia stato preso da uno spirito immondo che lo faceva vaneggiare. I suoi servi gli consigliano di farsi curare da uno che sappia suonare bene la cetra. Uno di loro dice di aver conosciuto un betlemita in grado di suonare così e Saul fa venire questo figlio di Iesse che è David. *Igitur quandocumque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul, et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus*. (1Re, 16, 23).

[583] Con la tematica del tempo che ora diventa *edace*, divoratore, si passa dal primo al secondo tema dei canti improvvisati.

Gloria già di eletta terra.

Lungo tempo già durò
Quel bel Tempio sacro augusto, — sagro R
Che nel secolo vetusto
Tanto popolo adunò.

L'almo altar cadde e mancò, — alto M
Come disse il gran Signore,
E' mancato il primo onore, — è perduto il primo onore MR
Pietra a pietra non restò.[584]

Ove Iddio pien di virtù — Dio R
Si fe' tante volte udire,
Ora appena si può dire,
Quivi il Santo Tempio fu. — noi infelici il Tempio fu MR

E alla mente ne richiama — ne] mi MR
Con dolor crudo ed intento, — interno M
Or l'onor del Timiama,[585] — odor M
Ora il sacro fuoco eterno.[586]

Non più quivi ed inni e lode
Risuonar nel Tempio s'ode,
Non più in segno dell'amore
Fuma incenso al gran Signore:
E le mani sue devote — divote M
Non più lava il Sacerdote, — leva R
Non più avvien, ch'egli prepare
Sacre vittime all'Altare, — sagre R
Che l'Altare è diroccato,
Fin d'aspetto egli è mutato, — è già mutato MR
Poiché cadde al fiero scempio
Dell'antico augusto Tempio. — dell'augusto e sagro tempio R

Del buon vecchio ascolto il pianto,
D'ogni intorno ei mira e guata, — intorno osserva e MR
Vien la madre scapigliata
Col figliuolo al seno accanto:

---

[584] Riferimento alla profezia di Gesù nei Vangeli sinottici (vedi note precedenti) e in particolare alla frase *non relinquetur hic lapis super lapidem*.

[585] *timiama* è la miscela di aromi che si briciano per accompagnare i riti. Es., 30, 1 (istruzioni date a Mosè per l'allestimento dell'altare): *Facies quoque altare ad adolendum thymiama*.

[586] *Ignis in altari sempre ardebit. Levitici 6.12*. (nota Cianfogni). Il testo completo della Clementina Lev., 6, 12-13 (che corrisponde a Lev., 6, 5-6 nella nova vulgata) *Ignis autem in altari semper ardebit, quem nutriet sacerdos subjiciens ligna mane per singulos dies, et imposito holocausto, desuper adolebit adipes pacificorum. Ignis est iste perpetuus, qui numquam deficiet in altari*, fa parte delle prescrizioni per i sacrifici ed evoca dunque un luogo biblico consono alla funzione del Tempio.

E col guardo e i sensi immoti — e co' guardi e sensi immoti MR
Mira il Tempio, e dice al figlio — guarda MR
L'ampie stragi, e 'l rio periglio — l'empie R — el R
Narra a i posteri e a'nipoti. — ai nepoti M

Dillo tu, nol poss'io dire, — pot io M — potrò dire R
Tanto il duolo in me s'avanza !
Sol mi resta la speranza
Di dover presto morire.[587]

Sacerdote o finto, o vero[588]
Di quell'alte e sacre porte, — sagre R
Che del Verbo nella morte — nel verbo della morte R
Cessò tosto ogni mistero.[589]

Così un giorno il Tempio fu
Nel primiero suo splendore
Finché il popol regnatore[590]
Non mandollo in servitù.

Ma poi venne il fatal giorno,
Che il gran Tempio già adorato
D'Israelle ad onta e scorno — Israello M Isdraello R
Rimirossi diroccato.

Perde il Tempio ogni Mistero,
Ogni gloria, ogni virtude,
E s'infanga nel Talmude[591] — ei R
Sozzo, vile, e menzognero.

Di Rimit[592] favola[593] dica[594], — Rimid R

---

[587] *Mancan de' versi*. (nota Cianfogni).

[588] La lacuna nella trascrizione segnalata dalla nota del Cianfogni toglie la possibilità di intendere bene questo verso. Inizia comunque da qui una serie di ottave di tono antigiudaico. Il sacerdote falso pare annunciare la polemica antirabbinica nella parte seguente dell'epilogo, per la quale Perfetti si affida a conoscenze che presuppone nei suoi uditori, come testimonia la citazione del volume del Padre Pinamonti.

[589] Probabilmente il senso del verso è che con la morte del Verbo Incarnato e con il mancato riconoscimento da parte del popolo d'Israele, cessa l'attesa del Messia e dunque del sacro mistero che il Tempio aveva custodito.

[590] Può riferirsi ai due popoli (Babilonesi e Romani) che, impossessandosi di Gerusalemme, ridussero in servitù il popolo di Israele e il tempio.

[591] In effetti la redazione scritta del Talmud inizia nei decenni successivi alla distruzione del Tempio, come se la mancanza del luogo sacro e della stessa città di Gerusalemme avesse reso impossibile la continuazione della tradizione orale dei commenti alla Legge. In questo senso il Talmud sostituisce l'esistenza fisica del Tempio per l'attività rabbinica nella diaspora. Nella visione antigiudaica del Perfetti, il venir meno della sacralità del tempio diviene un fango dove la religiosità veterotestamentaria si corrompe in false interpretazioni. Nell'epilogo dunque il Perfetti ha aggiunto alla trattazione del tema della distruzione del tempio questa riflessione antigiudaica ed ha avuto modo di richiamare alla mente la memoria del libro del Padre Pinamonti.

[592] La grafia *Rimit* per indicare Lilith non è attestata. Potrebbe essere dovuta ad un *lapsus auris* dei trascrittori, come l'errore nel citare il titolo del libro del Pinamonti (vedi *infra*). Pare strano comunque che tale errore materiale non sia stato corretto dal Cianfogni in sede di cura dell'edizione. Lilith, un demone femminile che faceva parte delle credenze popolari ebraiche, originariamente connesso con la demonologia babilonese (Lurker 1989, s.v.), è citata nella Bibbia

Che fu moglie al primo Adamo,
Mezza moglie e mezza amica,[595]
Ciò che fosse nol sappiamo. — cosa fosse MR

Vuol da Eva nati i buoni,
E anco gli Angeli più belli, — anche MR
Da Rimit i rei Demoni — Rimid R
E i malvagi, empi, e rubelli.[596]

Sozzo vil stolido armento,
Senza ovil, senza pastore[597]
S'è sognato nel Signore
Un'idea di pentimento. — qualche idea MR

Imparò, né so da chi, — *haec tetrasticha omnino om. MR*
Un error sì grande e tanto,
Che il gran Dio versasse pianto
Sovra il mare in ciascun dì.

La cagione di quel lutto — la cagion di questo lutto MR
Vuol che sia certo regretto[598],
Che Dio sente dentro il petto — che Iddio sente nel suo petto MR (ch' R)
D'Israell' aver distrutto.[599] — Israelle M Isdraelle R

---

una sola volta nel testo ebraico di Is., 34, 14. Il versetto fa parte di un giudizio apocalittico contro un nemico di Giuda, la nazione degli edomiti, ed è inserito in un contesto di nomi di esseri demoniaci. Perfetti, avendo presente il testo della Vulgata Clementina, non poteva trovare la citazione di Lilith; leggeva infatti nel luogo cit. il nome comune "lamia" (strega): *ibi cubavit lamia, et invenit sibi requiem*. Sia nel testo greco che in quelli latini, infatti, il nome di Lilith non compare. Il nostro poeta dunque lo aveva presente per la memoria della tradizione talmudica, dove Lilith compare non solo come essere demonico femminile, ma anche come prima moglie di Adamo. Rifacendosi a Gen., 1, 27 (*Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum, masculum et feminam creavit eos*), la tradizione talmudica spiega la contraddizione tra questo passo e la creazione successiva di Eva con la presenza di una donna che avrebbe poi abbandonato l'Eden.

[593] Il termine *favole*, chiaramente spregiativo nel contesto del linguaggio religioso, fa parte della letteratura antigiudaica, del cui inguaggio ai tempi del Perfetti è un esempio il libro del Padre Pinamonti.

[594] Questa voce verbale è da considerare un congiuntivo concessivo, come per dire: dica pure il Talmud ... Introdce dunque quasi con feroce ironia quelli che il poeta invita a considerare i tragici errori rabbinici.

[595] Il tono antirabbinico si fa qui addirittura sarcastico.

[596] Questa nota angelologica sembra derivare da una conoscenza sommaria o indiretta della tradizione cabalistica. Tra i testi della Qabbala alcuni contenevano la storia di Lilith come il c.d. "Alfabeto di Ben-Sira" (*Aphabetun Siracidis*), redatto in epoca medievale, una serie di proverbi, con una storia di tipo eziologico che riguarda proprio Lilith. Vi si narra la sua uscita dall'Eden e si suppone un avvenuto accoppiamento con demoni, visto che ne sarebbero nati figli. Questa storia viene narrata per rispondere ad una domanda sull'uso di scrivere i nomi di tre angeli su un amuleto da mettere nella culla dei neonati. Lilith infatti, rifiutando di tornare nell'Eden, accetta di non toccare i neonati che abbiano quell'amuleto e di veder morire cento suoi figli al giorno, che il testo chiama demoni. La particolarità di questi testi potevano verisimilmente aver dato luogo a notizie indirette e filtrate dalla fantasia popolare, come la maternità di angeli ribelli qui riferita.

[597] Espressioni denigratorie riferite ai rabbini.

[598] *regretto* è termine desueto ed arcaico, un francesismo per "rimpianto, rincrescimento" (*regretter* = rimpiangere).

[599] Questa memoria del rincrescimento attribuito a Dio per la distruzione del Tempio proviene certo al Perfetti dalla conoscenza, probabilmemte indiretta, di un *midrash* (trattato esegetico sulla Bibbia ebraica che segue un metodo che va oltre il senso letterale) riferito al libro delle Lamentazioni. Vi si narra come Dio pianga insieme agli angeli la disgrazia di Gerusalemme e invii Geremia a chiamare i profeti a piangere con lui.

Leviatann' un pesce finge,	Leviatan MR
Che di vaghe squame adorno,	
Il gran Dio nel mezzogiorno	
Se lo prende, e se lo stringe.	se lo liscia MR
Di sì sporche acque i rei fonti,	sporch' R i *om.* MR
Che gli fanno travedere,	li M
Chi l'idee vuol vedere,	chi l'istoria vuol sapere MR
Legga il Padre Pinamonti[600].	il Dotto MR
Ei nell'Opra rinomata	
Solamente l'accennò,	
Che Scuola disingannata[601]	
Il suo Libro intitolò.	
Ma quel mal, che ora non vede	ch' MR
L'infelice ed empio erede,	l'infelice Tempio crede MR
Il suo Padre ben mirò:[602]	il suo Padre rimirò MR
E stracciando il vecchio crine	E] che M va R
Sull'auguste alte ruine	e su quelle ampie ruine MR
Così appunto lacrimò.	
Ov'è il Tempio del gran Dio ?	
Ahi che preda dell'oblio	oimé, preda dell'obblio M ohimé! preda omai dell'oblio R
Giace al suol vile e negletto;	
E' mutato il prisco aspetto,	
E' perduto il suo splendore,	mutato MR
Sovra lui passa il pastore,	sovra te MR
E or la fiera, e or la greggia	ed or la greggia M ed ora la greggia R
Sovra i sassi suoi passeggia.	sopra R
Ove sono i Cedri eletti,	
Dov'è mai il bronzo e l'oro,[603]	ov' MR
Pregio illustre e gran lavoro	pregi illustri M
Di più fabri almi e perfetti ?	gran fabbri M eletti R
S'io mi volgo all'Oriente,	

[600] Giovanni Pietro Pinamonti (Pistoia 1632 - Orta 1703), gesuita, predicatore e collaboratore del confratello Paolo Segneri. Questo tipo di citazione sembra essere rara in una improvvisazione, per quanto di tipo erudito. Difficile dire se sia motivata dalla coeva diffusione del testo che si sta per citare (quindi uno stratagemma di ricerca di consenso da parte del pubblico alle posizioni antigiudaiche che si stanno esponendo) o dall'ostentazione di competenze o semplicemente dalla volontà di autenticare le idee prima espresse con il riferimento ad un autorevole predicatore.

[601] Altro *lapsus auris* ? Il libro di Giovanni Pietro Pinamonti, edito a Bologna nel 1694, (*un libro, in cui, con ogni amorevolezza, e sicerità m'affaticherò a disingannare i giudei, laonde l'intitolo la Sinagoga disingannata*, pag. 4) ha appunto come titolo *La Sinagoga disingannata* e per sottotitolo *Via facile à mostrare a qualunque Ebreo la falsità della sua setta: E la verità della Legge Christiana*. Difficilmente può trattarsi di un *lapsus linguae*, dato che il contesto orienta la memoria dell'improvvisatore verso il termine esatto *sinagoga* e non in senso opposto.

[602] Il male a cui il padre assistette ma non il figlio (questa scena va pensata come avvenuta subito dopo la distruzione del 70 d.C.) è la crocifissione che era seguita al mancato riconoscimento del Messia.

[603] Sui materiali del tempio si vedano le noti precedente al canto.

Mi ricorda il Sacro Altare,[604]
Cui già venne a profanare — che M che lo venne R
Empia ria Latina Gente.

Qui non sono altri coltelli, — non si vede altri coltelli MR
Se non che di feritade
Per scannare i figli belli
D'Israel con empietade. — per la man di crudeltade MR

I Gran Padri, e i Sacerdoti — piangon pure i sacerdoti MR
Parlan mesti al bambinello,
Narra tu l'alto flagello
A' tuoi figli ed a' nipoti. — a tuoi posteri, e nipoti MR (a i R)

Quei, che già distrutto vede — quegli M quelli che distrutto vede
Il gran Tempio, ed arso il velo,
Tosto volge i lumi al Cielo,
Corti avanzi di sua fede. — morti avanzi della fede MR

Fisse in Ciel le luci immote, — al MR
Per eccesso di stupore, — dolore MR
Prima sfoga il suo dolore, — prima genera stupore MR
Poi le volge al Sacerdote. — poscia guarda il sacerdote M

E ancor esso a Dio perdono
Chiede e mira il padre ognora,
Che sospira insieme e plora,
E favella in simil tuono. — suono MR

Giusto Iddio se tu volesti — dice; Iddio se tu volessi MR (volesti R)
Quel gran Tempio per tuo onore, — questo tempio MR
Perché poi cambiato cuore — perché poi almo signore MR
Sì bell'opra distruggesti ? — questo Tempio distruggesti ? MR

So, che noi ben meritammo — nol meritiamo MR
Di vedere arso e distrutto — *hos quattuor versus om. MR*
Il tuo albergo a nostro lutto,
Ma pur sempre noi sperammo
Di vederlo stare in pie'
Ben difeso da ogni attacco — ma conservalo ad onore MR
A riguardo della fe', — della fede e dell'amore MR
Ch'ebbe Abramo, e ch'ebbe Isacco. — ch'ebbe Isacco, e ch'ebbe Abramo MR

Se per lor tu perdonasti

[604] Il vecchio che pronuncia il lamento è immaginato starsene sulle rovine del tempio e guardare ad oriente. Il tempio era "orientato", aveva cioè la porta di ingresso ad oriente e l'altare degli olocausti si trovava davanti a questa porta. Si veda anche la visione di Ezechiele in Ez., 8, 16: *Et introduxit me in atrium domus Domini interius, et ecce in ostio templi Domini, inter vestibulum et altare, quasi viginti quinque viri dorsa habentes contra templum Domini, et facies ad orientem: et adorabant ad ortum solis*.

Tante volte ad Israello, — Isdraello R
Perché poi Tempio sì bello
Per lor'anco non serbasti ?

E voi illustri anime elette, — animi belli M anime belle R
Che faceste in quel gran giorno, — facevi MR
E perché non giste intorno — gire M perché non girar'intorno R
Alle mura alme e dilette ? — al gran tempio e ad Israelle MR (Isdraelle R)

E quell'Angel, che vibrò
La sua spada all'empio Assiro,[605]
Perché mai con essa in giro — e perché la spada in giro MR
In quel dì non ci salvò ? — in quel giorno ei non portò? M in tal giorno non portò? R

Quando in pene era Israello — Isdraello R
Voi recaste ad esso aita,
E a pietà poi non v'invita — a pietade non MR
Maggior mal, maggior flagello ? — e qual danno, e qual flagello? M egual danno, egual flagello? R

Egual fallo, egual destino — egual danno R
Abbia un popolo ribelle,
Vittorioso sia Israelle — e trionfi oggi Israelle MR (Isdraelle R)
Dell'Assiro e del Latino.

Mentre ei chiede al Ciel soccorso — ei *om.* MR
E nel suo gran duolo agogna, — agona R
Tosto il punge, ed il rampogna — pugne M e lo MR
Un occulto suo rimorso.
.
Dice allor; chi sa non sia
Il provato alto flagello
La vendetta d'un agnello,
Che morì per gente ria ?

Ci predisse il fiero scempio
In sua morte il giusto Cielo,[606] — con sua voce MR
Allorché il sacrato velo[607] — sagrato R
Già squarciossi in mezzo al Tempio.

---

[605] Ci si riferisce al racconto biblico riguardante il re Ezechia, che dopo aver pagato all'assiro Sennacherib un tributo per liberare Gerusalemme dall'assedio, si rivolge al Signore per avere il suo aiuto. Con le parole del profeta Isaia il Signore promette aiuto a Israele e invia il suo angelo a sterminare gli assiri. 4Re, 19, 35: *Factum est igitur in nocte illa, venit angelus Domini, et percussit in castris Assyriorum centum octoginta quinque millia. Cumque diluculo surrexisset, vidit omnia corpora mortuorum: et recedens abiit, et reversus est Sennacherib rex Assyriorum, et mansit in Ninive*.

[606] Secondo il racconto dei sinottici (Mt., 27, 51; Mc., 15, 38; Lc., 23, 45), nel momento della morte di Gesù sulla croce, oltre ad altri segni, il velo del tempio si squarciò.

[607] Il "velo" del tempio è quello definito dalle indicazioni per il suo allestimento in Es., 26, 30-33: *Et eriges tabernaculum juxta exemplar quod tibi in monte monstratum est. Facies et velum de hyacintho, et purpura, coccoque bis tincto, et bysso retorta, opere plumario et pulchra varietate contextum: quod appendes ante quatuor columnas de lignis setim, quæ ipsæ quidem deauratæ erunt, et habebunt capita aurea, sed bases argenteas. Inseretur autem velum per circulos, intra quod pones arcam testimonii, quo et sanctuarium, et sanctuarii sanctuaria dividentur*.

Quella tenda intatta e pura,
Nel vederla in due spartita, — allor partita MR
Ci dicea, ch'era finita, — mi diceva; è già finita MR
Israel, la tua figura.[608] — Isdrael R
hic scr.R: tema 2°

Del gran Dio l'ira che fe' — fa MR
Diroccare un Tempio morto,
Perché d'alma privo in sé, — tempio morto per viltà MR
E per mano altrui risorto;[609] — tempio vivo per sconforto MR

Per giustizia[610] or vuol distrutto — or giutizia vuol distrutto MR
Altro Tempio e vivo e morto, — tempio vivo e tempio morto MR
Il cui viver sempre è in lutto, — il tuo viver sarà lutto MR
E' il morire alto sconforto.[611] — il morir sarà conforto MR

Tempio vivo è anco il Gentile[612]
Per natura, e non per fe',
Perché anch'egli chiude in sé
Un'Imago a Dio simile.

Questo Tempio non l'adorna
Cedro eletto d'alma fede, — dalla fede MR
La sacr'onda non si vede, — onda quivi non si vede MR (onde R)
Né il bel fuoco vi soggiorna.[613] — palma quivi non soggiorna M quella palma che soggiorna R

---

[608] Con questo verso ci si riferisce forse al senso di *figura* come *typos* e alla lettura figurale dell'Antico Testamento come anticipazione di quanto sarà compiuto in Cristo e in generale nella prospettiva escatologica. Perfetti potrebbe dunque qui aver memoria dei passi evangelici significativi a questo riguardo: Mc., 1, 14-15: *venit Jesus in Galilæam, prædicans Evangelium regni Dei, et dicens: Quoniam impletum est tempus, et appropinquavit regnum Dei: pœnitemini, et credite Evangelio*. E Lc., 4, 21 (dopo che Gesù ha letto il rotolo del profeta Isaia nella sinagoga di Nazaret): *Cœpit autem dicere ad illos: Quia hodie impleta est hæc scriptura in auribus vestris*. Perfetti sta dicendo che con il deicidio Israele ha visto finire il senso della propria storia e questa colpa è pagata con la distruzione del tempio.

[609] Pare si alluda in questa quartina al primo tempio, privo di anima *in sé* (perché ancora non avvenuta la venuta del Messia) e risorto per mano di Ciro. L'ira del Gran Dio è quella soprattutto descritta in 2Par. (=2Cr.), 36, 11-21: il re Sedecìa che non crede alle parole di Geremia, le infedeltà dei sacerdoti e del popolo che contaminano il tempio (*Sed et universi principes sacerdotum et populus prævaricati sunt inique juxta universas abominationes gentium, et polluerunt domum Domini quam sanctificaverat sibi in Jerusalem*), finché il Signore non scatena contro di loro la distruzione portata dal re dei Caldei Nabucodonosor (*Adduxit enim super eos regem Chaldæorum, et interfecit juvenes eorum gladio in domo sanctuarii sui*).

[610] Sembra ancora riferirsi al motivo antigiudaico del deicidio.

[611] *Si osservi l'Arte del Poeta in sì arduo e difficil passaggio dal Secondo al Terzo Tema.* (nota Cianfogni). L'"arduo e difficile passaggio" di cui parla Cianfogni consiste nell'introdurre una dialettica tra vita e morte (che nel caso del Tempio di Gerusalemme corrisponderebbero a *lutto*, dato che quando il Tempio era vivo aveva rinnegato il Salvatore, e ad *alto sconforto*, poiché la sua distruzione toglieva ogni speranza verso il futuro per il popolo d'Israele) che poi viene applicata alla scelta tra vita e morte compiuta da Seneca. La necessità di stabilire ardui nessi nell'epilogo tra i termi dati per i canti improvvisati porta Perfetti addirittura a stabilire una similitudine tra Seneca e il Tempio.

[612] Seneca vien detto così in contrapposizione agli ebrei che avevano occupato i versi precedenti. *Gentili* furono detti dai primi cristiani gli appartenenti ai popoli (*gentes*) diversi dagli ebrei, nel senso in cui San Paolo viene detto *apostolo delle genti*, per aver scelto di diffondere il messaggio evangelico anche ai non ebrei.

[613] I primi due versi della quartina sottolineano la specificità di Seneca rispetto alla fede ebraica (richiamo al cedro come materiale privilegiato di costruzione del Tempio); la seconda coppia di versi rispetto alla fede cristiana (la *sacr'onda* alude al battesimo che è avvicinato al fuoco come simbolo dirompente della nuova fede in Lc., 12, 49-50: *Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur ? Baptismo autem habeo baptizari: et quomodo coarctor*

Ha però suo Altare e mura, — ha pur egli altare e mura MR
Che tal'è d'ognuno il cuore, — che ogni altare è il nostro cuore MR (ch' R)
Fatto apposta da natura
Per dar vittime al Signore.

Volta è ogni alma all'Oriente;[614] — l'alma MR
Quand'Iddio già la formò, — quando Dio R già] qui MR
Sopra d'essa egli stampò — sovra R
Il suo lume chiaro e ardente. — chiaro lume ardente MR

Tra costante e disperato,
Tra virtude e tra passione — e passione R
Il Maestro di Nerone
Questo Tempio ha diroccato.[615]

Ma quel saggio invitto cuore,
Che all'eccidio s'avvicina,
Vuol, che sia la sua rovina, — ruina MR
Quanto può, senza rumore.

Con sue luci alme e serene
Lieto attende il fiero fato,
Vuol, che tutto sia cavato
Il suo sangue dalle vene.

Perché quanto è afflitto più — poi che M afflitto è MR
Per lo senso il nostro cuore,
Opra meno con virtù — *hunc v. scr.R post sequentem*
Per la forza del dolore.

Ei desia, che a passo lento — ei] e MR
S'avvicini a lui la morte,
Perché senta l'alma forte
Più il suo ben, meno il tormento — il suo bene il suo contento MR

Che se il duol non fa tempesta, — cuor MR
Manca il cuor come un naviglio, — resta il sangue qual naviglio MR
Che non sente il suo periglio, — non s'avvede del periglio M
Se non quando a fondo resta.[616]

---

usque dum perficiatur ?). Acqua e fuoco potrebbero però qui alludere anche all'acqua lustrale e al fuoco dei sacrifici e in tal caso tutta la quartina sarebbe riferita direttamente al Tempio.

[614] Il Tempio era materialmente orientato con la porta volta ad oriente, così come, dentro metafora, ogni anima è volta verso l'origine della propria creazione.

[615] Seneca (*il maestro di Nerone*) ha diroccato il suo tempio quando ha procurato la morte del suo corpo. Continua così il parallelismo complesso in cui si sta impegnando Perfetti per legare il secondo con il terzo tema in questo epilogo.

[616] Quartina non chiarissima. Il riferimento al *naviglio* potrebbe essere memoria di passi senechiani dedicati a riflessioni sulla morte: Ep. ad Luc., 30, 1: *Quemadmodum in nave quae sentinam trahit uni rimae aut alteri obsistitur, ubi plurimis locis laxari coepit et cedere, succurri non potest navigio dehiscenti, ita in senili corpore aliquatenus imbecillitas sustineri et fulciri potest. [...] Bassus tamen noster alacer animo est: hoc philosophia praestat, in conspectu mortis*

Tutti uniti al cuor gli affetti
Entro al bagno sanguinoso,
Quell'uom savio e generoso — l'uomo saggio e generoso MR
Esce allora in questi detti. — sfoga MR

Ebbe assai lunghi i suoi dì
Per rossore e per affanno,
Se alla patria un fier tiranno — rio tranno MR
Il buon Seneca nutrì.

Morirò contento almeno
In saper che s'è sfogato, — che è già mancato MR
E che tutto ha omai versato — omai] già MR
Questa fiera il suo veleno.

Ah che almeno io non vedrò — ed almeno MR
Del bel Lazio il gran confine — Latio R sul confine MR
Pien di stragi e di ruine,
Né più allora io piangerò. — né tra loro MR

Ma qual'è questo dolore,
Che rimiro ne'miei fidi ? — ch'io R nei M
Che dir voglion questi gridi, — cosa sono questi gridi MR
D'un indegno e vil terrore ? — cosa è mai questo terror? M cos'è mai questo terrore? R

Ho coraggio, e per mio vanto
D'altro cuor non ho bisogno;
Fidi miei, del vostro pianto — di questo MR
Quasi quasi mi vergogno. — io mi MR

Par, che a me venghiate a dire
Con quel pianto, che versaste,
Che da me non imparaste
La gran Scuola del soffrire.

Voi ancor siete Romani,
E ben tocca al vostro onore
Mantenersi forte il cuore — mantener sì R
Quanto forti son le mani.

Quanto breve sia la vita
A voi stessi un dì spiegai,
Il mio esempio ora vi addita — v' R

---

hilarem <esse> et in quocumque corporis habitu fortem laetumque nec deficientem quamvis deficiatur. Magnus gubernator et scisso navigat velo et, si exarmavit, tamen reliquias navigii aptat ad cursum. Hoc facit Bassus noster. Il senso pare essere che il cuore naviga sereno fino alla morte se non sente il pericolo della tempesta finché non è a fondo. Un riferimento non immediatamente chiaro alla imperturbabilità del saggio stoico.

Quel, che prima v'insegnai.[617]

Nel veder nel suol languire — al MR
Della Sposa occhi piangenti, — gli occhi R
Gli sovvien nuovi argomenti,
Onde vien nella sua Sposa,
Come in parte più gelosa, — sempre invitta, e generosa MR
Il buon Seneca a soffrire.

E le dice, oh qual mai vanto
Averem giù nell'Eliso,
Se il mio spirto resti accanto — 'l mio M
Al tuo spirto non diviso !

Scegli pur; Vuoi ferro o laccio ?
Nulla importa, e che sarà ? — e *om.* MR
Per escir di questo impaccio, — uscir da MR
Sempre è ben la libertà. — bella libertà R

E vedendo meco te
Di Catone la Consorte
Dirà allor giuliva e forte,
Un ritratto ecco di me.[618]

Mira allor la Sposa amante
Il Consorte, che favella,
E 'l suo cuor pugna e duella — il M
Fra pauroso e fra costante. — fra il dubbioso, ed il costante MR

Dice a lui, ti vo' seguire, — dice allor MR
Ma nel bagno non vo' entrare; — e nel bagno voglio entrare MR
Ho gran voglia di morire, — una voglia MR
Ma la gloria vo' cercare. — che non posso a gloria dare MR

Vorrei morte più gloriosa, — fastosa MR
E di più terribil vanto,
Così cuopre sotto il manto — copre MR
Di virtù la tema ascosa. — la sua voglia paurosa M la sua voglia timorosa R

Dice poscia, io vo' seguire, — allora MR vuo' M
Sposo mo, sì saggio esempio, — bell'esempio MR
Ma l'idea d'un bel morire — tal morire R

[617] Evidente allusione all'operetta filosofica senechiana *De brevitate vitae*, trattato che ha anche chiari caratteri parenetici.
[618] Marzia, moglie di Catone Uticense, non era morta col marito suicida. La sua fama di sposa esemplare è dovuta alla sua volontà di tornare ad esser moglie di Catone alla morte di Ortensio, al quale Catone l'aveva ceduta perché gli desse un figlio (secondo un uso raro ma ammesso dal diritto romano e dalla morale delle classi elevate). Il ritorno di Marzia al primo marito è intepretato nel poema di Lucano come segno di fedeltà coniugale. Dante leggeva questo comportamento di Marzia come figura del ritorno dell'anima a Dio.

Voglio prender dal tuo scempio.

Abbi intera la vittoria — *haec tetrasticha omnimo om. R*
Di tua pena e del tuo duolo,
Non vo' toglierti la gloria
Di morir primiero e solo.

Quando poscia tu sarai
Dal tuo fral sciolto e diviso,
A momenti mi vedrai
Seguitarti nell'Eliso.

Della gloria dentro il Tempio — al R
Vi sarà l'immagin mia, — imagin M
Ma vo' che prima vi sia — vuo' M
Non la copia, ma l'esempio.

Credi pur, saprò morire, — crede, che possa morire M *haec tetrasticha omnimo om. R*
E incontrar lo stesso scempio;
Troppo è facile il seguire, — a seguire M
Quando è chiaro un grand'esempio. — bell' M

Con tai detti lo lusinga,
Quasi quasi egli lo crede,
Saggio cuor sempre dà fede,
E non pensa, ch'altri finga. — crede MR

Con tal speme l'uomo forte
Va non solo generoso,
Ma sen va quasi gioioso,
E ridente incontro a morte. — lieto incontro alla sua morte MR

L'alto Eroe intanto langue, — fra tanto M frattanto esangue R
Già versò tutto il suo sangue,
Perso ha il vago suo colore,
Più non serba il suo splendore,
E col volto il cuor turbato — il suo volto ormai turbato MR
Già cangiò figura e stato. — già] che MR

Vien negli occhi oscura notte,
Perde il volto ogni cinabro, — il suo cinabro MR
Manda il core, e manda il labro — cuore MR
Meste voci ed interrotte.

Dice Roma, poi Consorte, — e poi MR
Poscia amici, e poscia morte,
Tu mi sei gradito oggetto,
Vieni a me con quell'aspetto,
Con cui vieni a'grandi Eroi, — a i MR

Indi chiude i lumi suoi.

Alla fin sereno gira — Seneca gira M
Il mest'occhio più velato;
Ogni spirto è già mancato,
Roma, ohimé, Seneca spira,

Egli muore: attendi pena,
E sventura la più Fiera,
E' già rotta la catena, — già è rotta R
Scapperà tosto la fiera.
Finch'ei visse, un tal ritegno
Per rimorso e per rossore
Ebbe il barbaro Signore,
Or che il nodo è già spezzato
Roma mesta, oh Dio, Senato
Sete giunti al fatal segno. — sei condotta M sei condotto R

All'estinto stando accanto
Tutta duolo la Consorte
Manda fuora un certo pianto — fuori R
Misto insiem tenero e forte.

Ma qual suol destrier, cui manca
Sprone e sferza, più non serba
Suo desio; ma china all'erba
La cervice umìle e stanca.

Morto il fido suo Consorte,
Versa questa e lutto e pianto,
Ma non vuol seguir la morte,
E non vuol morirgli accanto.

Dice allor: Io finirei
Troppo presto il mio dolore;
Vo', che versin gli occhi miei — vuo' M
Al tuo rogo un largo umore. — un po' d'umore MR

Anderanno al funerale
Prima i servi pileati;
Vo', che i sensi più angustiati — vuo' M
Prima sian da questo strale.

Il dolor spesso è fortezza,
Ma diran Latine Spose, — dirian MR
Sotto questo velo ascose
La sua imbelle tenerezza.

Ma dirian; non sa soffrire

Il suo crudo aspro martire,
Né saria la mia vittoria — mai ascritta alla mia fede *hunc versum hic ad. MR,*
Mai ascritta alla mia gloria. — [*similem sequenti*

Alma bella mi perdona,
Io non ho tanta Morale:
Se tu fosti uno stivale,
Non son io già sì minchiona.[619] — già sì] tanto MR

UNA PASTORELLA
Addolorata nel veder languire il suo Gregge per la mancanza dell'acque, e per l'eccessivo calore.

Troppo infelice e mesta pastorella,[620]
Langue il tuo gregge, ed è privo di umore;
Poiché qui non verdeggia erba novella, — qui mai non nasce MR
Rio più non scorre, e più non spunta un fiore — rio qui non MR — e qui MR
Alza il suo muso umìl la pecorella,
E par, che chieggia aita al suo Pastore, — chieda MR
E par che dica pure in suo linguaggio,
Al caro fonte additami il viaggio.

L'ombra non val dell'Orno[621], oppur del Faggio — olmo MR
A rattemprar così cocente ardore,
Ma giunte appena al mezzo del viaggio — in mezzo MR
Una se ne languisce, ed una muore.
Il fischio non dà lor lena o coraggio, — forza MR
La verga non dà tema, ma dolore,
Perché dal Sol conquise ed anelanti

[619] Torna l'*aprosdoketon* del biasimevole comportamento della moglie del filosofo, già presente alla fine dell'improvvisazione del terzo tema. Di Benedetto (Di Benedetto 1984, p. 171) faceva notare l'*accentuazione del tono volgare* e la scomparsa delle memorie ariostesche (vedi le note precedenti all'ultima ottava del terzo tema): ne sarebbero motivo il passaggio, nell'epilogo, dalle *cavalleresche ottave* al *più popolare ottonario*. Il cambiamento di metro con il conseguente cambiamento di scelte stilistiche nell'ambito della stessa improvvisazione sarebbe *un esempio eloquente di come la forma metrica condizioni l'espressione poetica*. Difficile, anche alla luce della ripresa molto lunga in questo epilogo, la valutazione di questo finale così popolaresco, per non dire triviale e comunque contrastante con ogni altra evocazione della morte di Seneca. Riprendendo quanto detto come ipotesi sulla interpretazione dello *stvale* nella nota al passo corrispondente al termine del terzo tema, si potrebbe tentare di leggere la lunga motivazione al rifiuto della morte da parte della moglie come un'accusa a Seneca di aver cercato nella morte, nonostante l'apparente serenità da saggio stoico, una affermazione della propria fama. La moglie opporrebbe a questo atteggiamento una più popolare ma altrettanto saggia coerenza: il riscatto concreto nella vita che continua darà esempi più saggi che una morte plateale. Anche in questo caso, dunque, da parte del poeta improvvisatore, un richiamo ad una parte del pubblico che seguisse una morale spiccia ma concreta.

[620] Questa pastorella inizia con la fanciulla apostrofata come "tu" poetico dal poeta stesso. La prima ottava situa la pastorella addolorata nel paesaggio arcadico stavolta realisticamente descritto negli effetti della siccità, con immagini molto efficaci che connettono la desolazione del paesaggio con la tristezza di chi lo abita, esseri umani e gregge.

[621] La *fraxinus orno* è una specie botanica che si può incontrare come pianta ad alto fusto o potato come arbusto. Dal suo tronco e dai suoi rami si estrae quel particolare e pregiato prodotto alimentare (anche con usi di medicina naturale) che è detto *manna*. Non è escluso che qui Perfetti lo abbia scelto anche per questo motivo come esempio di piante umbrifere: nel seguito del componimento si allude ad altro simile prodigio compiuto da Mosè. I mmss. hanno il più usuale *olmo* (*lectio facilior* !).

Le poverine poi non vanno avanti.

Più rivi non vi son, né acque stagnanti, — Più] qui MR
U'possa[622] abbeverar le pecorelle, — ove MR abberar R
Altro non s'ode più, che strida e pianti — e altro non s'ode mai MR
Fra i pastorelli, e fra le pastorelle,
Abbiam scordato infin quei lieti Canti, — insin M
Più non tessiamo insieme le fiscelle[623];
Che nel mirare il gregge sì assetato — vedere M e nel vedere R
Ognun giace supino e addolorato.

O Grande Iddio, se il gregge tu mi hai dato, — m' MR
Sia ancor tua cura il gregge conservare.
So, che perso non vuoi il gregge amato,
E non lo vuoi veder così mancare.
Un sasso presso al monte ho già notato;
S'egli gett'acqua mi ci vo' provare: — se egli R vuo' M
Mi disse la mia Nonna, ch'anche un giorno — anco MR
Escì da un sasso l'acqua intorno intorno.[624] — uscì MR

Un certo popol, che facea ritorno,
(Non ricordo ben, se al patrio suolo) — non mi ricordo bene, al patrio suolo MR
Era assetato in un deserto un giorno,
E fatto s'era già di bronzo il polo;
Ma di natura e delle rupi a scorno, — delle leggi a scorno MR
Un vecchio lo toccò, e prese il volo, — la M
E s'alzò intorno l'acqua, che non v'era.
Non mi ricordo ben la Storia intera.[625]

Simil prodigio or la mia fede spera,
Ch'io vo' provarmi un po' a toccar quel sasso. — vuo' provare di toccar M io vo' provare di toccar R
Così tutta baldanza e tutta altera
Verso la rupe tosto affretta il passo;
La tocca appena, e nasce una riviera,
E tutto vi s'affolla il gregge lasso; — E] là R

[622] D'ora in avanti le forme verbali tornano alla prima persona singolare o plurale. Sembra quindi che torni a parlare la pastorella in prima persona, usando talvolta il plurale per indicare il disagio comune a tutti i pastori.
[623] *Fiscella* è una piccola cesta di vimini intrecciati sapientemente, a forma di tronco di cono, adoperata per ricavare dal latte accagliato la ricotta, nella quale lascia i caratteristici segni laterali.
[624] Come gli uditori scopriranno dalle ottave successive, il racconto della nonna della pastorella riguarda una specie di miracolo o di fenomeno alquanto strano che si tramanda presso i pastori per la sua singolarità.
[625] L'ottava ovviamente allude, dal punto di vista ingenuo della povera pastorella ignorante, ad Es.17,1-7*: Igitur profecta omnis congregatio filiorum Israel de deserto Sin per mansiones suas iuxta sermonem Domini, castrametati sunt in Raphidim, ubi non erat aqua ad bibendum populo.Qui iurgatus contra Moysen ait: «Da nobis aquam, ut bibamus». Quibus respondit Moyses: «Quid iurgamini contra me? Cur tentatis Dominum?».Sitivit ergo ibi populus prae aquae penuria et murmuravit contra Moysen dicens: «Cur fecisti nos exire de Aegypto, ut occideres nos et liberos nostros ac iumenta siti?».Clamavit autem Moyses ad Dominum dicens: «Quid faciam populo huic? Adhuc paululum et lapidabunt me». Et ait Dominus ad Moysen: «Antecede populum et sume tecum de senioribus Israel, et virgam, qua percussisti fluvium, tolle in manu tua et vade. En ego stabo coram te ibi super petram Horeb; percutiesque petram, et exibit ex ea aqua, ut bibat populus». Fecit Moyses ita coram senioribus Israel. Et vocavit nomen loci illius Massa et Meriba, propter iurgium filiorum Israel et quia tentaverunt Dominum dicentes: «Estne Dominus in nobis an non?»*.

E mentre questo beve il caro umore,
Quella immobil riman per lo stupore.[626] quella *om.* MR immobile MR

Ma pur come ai prodigi suole il core cuore MR
Non uso investigar l'alta cagione,[627] Non uso *om.* MR investigarne già MR
Così per appagar questo stupore per lo stupore M quello stupore R
Di gire al buon'Elpin già si dispone; di gir a buon M
Tosto del caso a lui narra il tenore,
E il successo prodigio a lui n'espone, E il] el R miracolo gl'espone MR (gli R)
E pende allor de'suoi detti all'Oracolo,
Sentendosi spiegare il gran miracolo. spiegar l'alto MR

Allora Elpin risposele:
Uopo è di lunga esamina, d'uopo MR
Per veder se miracolo
Fosse quell'acqua limpida,
Che or'or vedesti scorrere. ch' MR or'or] or' R

Può ancor spesso succedere,
Che fuor da pietre concave
Quella chiar'onda scorrane,
Ch'esse talor ricevono
Allora, che s'inzuppano
Nel tempo, che suol piovere.[628] suol] vuol R

E come l'acque vogliono
L'argenteo passo libero,
Se intoppo lor non ostane se intoppo non ostali MR (ostagli R)
Liberamente scorrono. *hic segnat M sex parva puncta quasi lacunae adnotandae*

Sarà forse miracolo
Tutto ciò, che tu narrimi,
Perché il gran Nume altissimo
Spesso dimostrar pregiasi piaceli M piacegli R
Anche ai mortali increduli
Del suo braccio ammirabile della sua mano amabile MR
L'opre rare e incredibili.[629] *in hoc loco M caret versu, sed scr. sex parva puncta et [R scr.:*qui manca un verso

E spesso ancor dilettasi
Usar qualche prodigio,

---

[626] La fanciulla non può astenersi dal credere che il miracolo dei suoi vaghi ricordi biblici e del racconto della nonna si sia ripetuto.

[627] L'intelletto della fanciulla non è preparato, per la sua mancanza di erudizione, a investigare le cagioni, ma il suo atteggiamento è, come sempre in questa parte dei canti improvvisati del Perfetti, quello ideale per poter imparare, "docile" si potrebbe dire. Cerca subito infatti Elpino, in modo da "appagare lo stupore" e non lasciarsene sopraffare.

[628] Evidentemente si tratta di falde freatiche createsi in quota e non individuate dal livello del terreno: l'acqua piovana che vi si raccoglie nel fondo di pietre concave impermeabili non potrebbe dunque fluire fuori dal deposito naturale se non per una frattura provocata artificialmente da un colpo dall'esterno.

[629] Il miracolo dunque non sta nel portentoso avvenimento, quanto nei fenomeni naturali favorevoli alla vita dovuti al *braccio ammirabile* di Dio.

Cui vuol, che sia di regola, — che vuol che sian M — *hunc v. non habet R*
E serva d'un bell'ordine — e servan M che serva R
Ad un ben giusto vivere,[630]
E che sua gloria esaltine. — esaltino MR

Attenta però ascoltami,
Ed apprendi il recondito — e capisci MR
Fatto pien di misterio.

Ascolta adesso tutto il mio pensiero,
O Pastorella mia, chè dico il vero.[631]

Ascolta il gran Mistero,
La pietra è il nostro cuore,
E la verga è il dolore — 'l R
Il pianto è l'onda. — Il] el R

Corron tosto alla sponda,
Che sono i nostri affetti[632],
I teneri agnelletti
Ed assetati.[633]

Non hai rivi trovati,
Ma è sol, che nel tuo cuore
Di fe', di speme, e amore
Tu[634] sei piena. — ripiena R

Perenne è quella vena,
Che dalla pietra scende,
Che per pietra s'intende
Ancora Iddio. — Dio R

Spesso chiamar s'udìo
Anch'ei pietra angolare[635],

---

[630] In questa visione suggerita dal Perfetti, il *gran Nume altissimo* adopera qualche prodigio con chi stabilisce la sua insondabile volontà (valga per Mosè o per l'umile pastorella) al fine di mostrare "un bell'ordine" che consenta di vivere nella giustizia.

[631] Già il poeta aveva raggiunto in questa pastorella un livello di trascendenza. Il genere di componimento da lui escogitato come finale della *performance* richiede però a questo punto (quello del passaggio dai versi sdruccioli alle quartine di tre settenari e un quinario) di inserire quella lettura dei fatti narrati di tipo figurale, tesa all'individuazione di un diverso livello di realtà.

[632] Bellissima immagine dei nostri sentimenti come agnelli innocenti ma assetati, che corrono alla sorgente del cuore, dove il dolore ha svolto il ruolo della verga di Mosè per far scaturire un pianto dissetante.

[633] Non si tratta solo in queste due quartine della individuazione di simboli. Il simbolo stabilisce una relazione tra un oggetto colto dai sensi in una realtà banale e un significato più profondo colto dall'intelletto. Qui esiste un vero rapporto figurale tra una realtà cui il poeta ha già assegnato un significato nell'opera della provvidenza divina e una realtà più profonda che il poeta tenta di svelare all'uditorio.

[634] Il "tu" con cui Elpino si rivolge alla pastorella identifica ormai la fanciulla bisognosa di insegnamento e di rivelazione con gli uditori del canto improvvisato.

[635] Il riferimento è ovviamente al Vangelo di Marco: *Lapidem quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli* (Mc, 12, 10). Riferimento potente dunque per sostenere la connessione tra la pietra e Dio.

Che venne a rinnovare — e venne MR
Questa Gente.

Si lava al gran torrente,
E qui beve l'armento,
Qui ne riman contento,
E qui si sazia.

Che Iddio colla sua Grazia, — Dio R
E col suo sangue bello,
Rende all'ingrato agnello — al perduto MR
Il prisco vanto.

L'agnello ha tinto il manto
Di nuovo almo colore,
Che unisce in sé il candore — a sé MR
Della Fede.

Il fonte chi non vede,
Rimiri il fiume bello,
Che prima era ruscello,
Ed ora è mare.[636]

[636] L'ultima quartina addirittura si rivolge a tutti coloro che, pur non vedendo il fonte della fede, possono rimanere comunque colpiti dal flusso di acqua dissetante che la pietra ha fatto sgorgare. Si compie così al massimo grado la funzione didascalica del componimento.

CANTO QUARTO

Anche questo canto fu recitato all'improvviso nel convento dei Padri Carmelitani Scalzi di Firenze (per cui si veda l'introduzione al primo canto) nello stesso anno 1723.

Il primo canto fu improvvisato sull'argomento di Veturia che dissuade suo figlio Coriolano dall'assedio di Roma.

Certo Perfetti doveva partire avvantaggiato dalle origini senesi nel trattare questi temi, sicuramente ben noti a tutti coloro che avevan conoscenza e consuetudine con gli *exempla* dei miti di Roma e con i testi degli antichi autori che ne trattavano, a partire ovviamente da Tito Livio. E' noto però che il valore civico universale assegnato a questi antichi esempi di attaccamento alla patria e ai valori etici legati allo Stato era mitigato in Firenze dalla ricerca di altri temi storici e mitologici (tra tutti, quello dell'Etruria) che sottolineassero la valenza dei valori civici a prescindere da Roma, dalla quale la città medicea cercava di rimarcare una autonomia politica e culturale.

Siena, la città del Perfetti, era invece quella in cui il mito locale della fondazione veniva intrecciato saldamente con quello più celebre della fondazione di Roma[637]. Le sale del Palazzo Pubblico, non più palazzo di governo dell'autonomia repubblicana, ma simbolo indistruttibile di una immagine del potere, erano e sono ancora le pareti di uno scrigno dove la pittura di argomento civile, intrecciandosi ad una fondamentale ispirazione sacra, dispiegava interi cicli dal significato profondo e in grado di insegnare per mezzo della stessa visione tutta la gamma delle virtù necessarie a governanti e cittadini perché uno Stato potesse esser giusto e fiorente[638].

Se nelle loro opere Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini erano stati attenti a legare la città a questi valori, la stessa Roma papale figurava esaltata nel ciclo di Spinello Aretino e poi i quattrocentisti erano stati attentissimi e scrupolosissimi nel reperire proprio *exempla* edificanti dalla narrazione delle origini di Roma e dai testi che spiegavano la grandezza della Res Pubblica con i valori civici che l'avevano accompagnata, in un coerente tentativo di rendere assoluti e universali i principi su cui si fondava una città-stato come Siena. In anni prossimi alla fine di quella Repubblica, il Beccafumi aveva poi dipinto l'ultimo e forse più erudito ciclo di affreschi attingendo ad un gran numero di eventi e personaggi dell'antica storia di Roma e istruendo gli ultimi governanti della repubblica senese con le sue immagini.

Questa memoria visiva fatta di esperienze diverse sia per quanto riguarda il poeta che per quanto riguarda gli uditori della poesia estemporanea va probabilmente tenuta molto presente per cercare di comprendere quale fosse l' *hic et nunc* di quella poesia, il cui ruolo si giocava nell'attimo della creazione e risentiva quindi molto più della poesia "meditata" delle impressioni immediate del pubblico. Nel caso della pastorella che assiste all'incendio neroniano si è accennato sopra al ruolo che potevano aver avuto nel formare il retroterra di queste impressioni le pitture dei vedutisti. Nel caso della pastorella precedente, sicuramente quelli che tra gli uditori erano stati ammessi a qualche titolo alle sale di Palazzo Vecchio, potevano forse andare con la memoria involontaria all'immagine di Mosè che fa sgorgare le acque dipinta da Agnolo Bronzino per una parte molto visibile della Cappella di Eleonora di Toledo. Chi non avesse avuto un tale accesso ai luoghi eccelsi della pittura, aveva comunque a disposizione opere devozionali, litografie e altre forme di diffusione delle immagini che erano state favorite dalla chiesa tridentina e colmavano dei vuoti in un secolo più dedito

---

[637] Ascanio e Senio, leggendari fondatori di Siena, sarebbero stati i figli di Remo, fuggiti da Roma dopo l'uccisione del padre da parte del fratello Romolo. La leggenda è antica e dalle origini incerte, ma fu riportata in luce dal vescovo Agostino Patrizi, che, per commissione del card. Francesco Todeschini Piccolomini (futuro papa Pio III), raccolse e divulgò nel 1488 questo mito della fondazione («De antiquitate civitatis Senarum» nel Ms. Chig. G. I. 9, ff. 118^{r}-123^{v} della Biblioteca Apostolica Vaticana). La leggenda divenne da allora molto popolare e lo è ancora oggi. Per la diffusione presso il popolo senese si veda a titolo di esempio De Gregorio 1955 con la leggenda raccontata ai bambini a scopo edificante insieme alle leggende di Roma, come succedeva nella scuola del dopoguerra e fino agli anni sessanta, ovvero ai nostri giorni gli interventi dello studioso di storia locale Roberto Cresti su social e organi di stampa.

[638] Alla fine del secolo scorso, gli studi di Roberto Guerrini e suoi collaboratori sui cicli degli affreschi civili nel Palazzo Comunale, a partire dalle didascalie degli affreschi stessi e dagli episodi della storia antica e del mito cui si riferivano, integrarono in modo originale la sterminata bibliografia che si era fino ad allora occupata degli aspetti iconografici e storico-artistici di quelle pitture. Per avere idea di questa campagna di studi e dei suoi risultati, si può vedere Caciorgna Guerrini 2003, con un'ampia bibliografia finale in proposito.

all'ascolto che alla lettura privata. Il pubblico del Perfetti era quello che avrebbe favorito lo sviluppo e la riforma del melodramma, in quel caso con il gusto per la parola poetica accompagnata dalla musica e non solo letta senza altri sussidi nelle pagine di un libro. In ogni secolo i diversi canali di comunicazione hanno più o meno e in modo specifico interagito col destinatario.

L'aspetto *auratico* dei canti estemporanei del Perfetti va ricostruito anche e soprattutto tenendo conto di questi particolari.

Il canto improvvisato su Veturia procede per molte ottave con l'esortazione fatta in prima persona da Veturia stessa al figlio Coriolano perché desista dal folle intento di andare contro Roma alla testa dei Volsci e contro i propri concittadini che lo avevano esiliato. Delle molte fonti a disposizione (non sappiamo quale fosse più presente nella memoria del Perfetti) il nostro improvvisatore sembra comunque ricordare meglio e privilegiare quelle in cui il discorso della madre appare non solo riferito in maniera ampia, ma anche con ricchezza di artifici oratori e stile drammatico. Si potrebbe dire che Perfetti sente in quel momento dell'improvvisazione di inserirsi in un luogo comune letterario (sottile ma intenso) consistente nella accorata preghiera della madre al figlio che tradisce la patria e marcia contro di essa, iniziato nelle *Fenicie* di Euripide con il colloquio di Giocasta con i figli per far desistere Polinice dall'attacco alle mura di Tebe e dalla lotta fratricida e vivo nelle leggende delle origini di Roma nella storia di Coriolano.

Segue un'ottava in cui il poeta descrive l'incertezza drammatica di Coriolano nel dover prendere la decisione. Nei versi successivi compare la similitudine del lupo: il termine di paragone sembra scelto con una volontà di andare in un ambiente pastorale che può darsi anticipi studiosamente l'argomento della pastorella oppure, se frutto di estemporanea creatività, determini nella mente del poeta lo spunto per l'argomento della pastorella finale.

L'argomento del secondo canto è come al solito di natura completamente diversa, poiché, come abbiamo ormai capito, non vi erano limiti imposti all'uditorio per queste proposte: Simeone, col bambino Gesù tra le braccia prorompe nel cantico *nunc dimittis servum tuum, Domine*. La prima parte è densa di riferimenti biblici ben disposti e le ottave che seguono, rivolte poi alla Madre, sono drammatiche per la profezia della Passione.

Il terzo argomento torna alla storia di Roma con Attilio Regolo e in particolare i suoi sentimenti nel senato quando spiega la propria celebre eroica decisione. Il canto procede attraverso tutte le classiche esaltazioni della morte dell'intrepido che va incontro al sacrificio per la patria e confida di divenire esempio per i figli e i cittadini e spera nell'accoglimento nei Campi Elisi.

Nell'epilogo i passaggi divengono ardui. Dal tema della madre di Coriolano alla presentazione al tempio, il tratto d'unione è individuato dal poeta nella figura della madre. L'offerta del figlio per una causa che travalica gli affetti familiari e il dolore di una madre è quel che escogita il poeta per stabilire la connessione.

L'altro passaggio, dal tema della presentazione al tempio al discorso di Attilio Regolo, s'incentra sull'idea della autenticità e gratuità dell'amore.

In questi passaggi dell'epilogo si conferma come anche i due temi romani siano trattati con l'intento comune di passare dall'esaltazione delle virtù etiche di tipo civico a quelle di tipo spirituale ed escatologico. Anzi, Perfetti, in sede di improvvisazione e nel tempo concesso dalla trattazione dei temi alla organizzazione dell'epilogo, pare avere l'intuizione che il secondo tema, quello di tipo biblico, possa servire a questo fine e dunque fungere da legame organico tra il primo e il terzo.

In questo modo Perfetti tien conto della dualità del suo uditorio (religiosi e uomini del potere) e pare sfruttare la sua formazione gesuitica e senese: anche la poesia educa chi ha il potere, con la presetazione di temi edificanti sul piano immanente e civico, ma con lo sguardo fisso al senso spirituale delle virtù.

La pastorella non ha nessun legame coi canti precedenti, se non quel momentaneo accenno al lupo della similitudine che si è citata sopra e il finale cruento dell'epilogo (il supplizio di Attilio Regolo nella botte con le lame) che potrebbe anticipare vagamente (*col labbro sanguinoso*) la ferocia del lupo.

La scena è un po' più movimentata del solito e sono presenti altre due pastorelle, che però pongono una difficoltà. Una delle due pastorelle che, gridando di lontano, svegliano la compagna alla quale è stato rapito l'agnello, si chiama Clori. Qualche ottava dopo, quando giunge per la nostra pastorella il momento di consultare Elpino, si dice che "Clori si pone nel sentiero, / e va a trovar l'avveduto pastore". Difficile spiegare l'accaduto. *Lapsus auris* dei trascrittori seminascosti ? Oppure anche per il Perfetti si è avverato il detto oraziano e in questo momento della *performance*, per un momento, come il *bonus Homerus*, anch'egli *dormitat* ? Ovviamente il lapsus non toglie alcun valore al componimento.

In questa pastorella, la scena campestre è più drammatica che in altre e anche l'ambientazione arcadica più curata. La fanciulla non appare per nulla spaventata dal lupo e anzi prende ad inseguirlo per tentare di recuperare l'agnellino. Il suo timore è tutto rivolto alla perdita della sua abilità di sorvegliare il gregge che potrebbe esser causata da una impossibilità di resistere al sonno. Il sonno è infatti da lei sentito come una minaccia irrazionale, cui non saprebbe far fronte se non dovesse riuscire a capirne le origini. Questo è il motivo per cui questa volta si ricorre ad Elpino che "sa molto d'umano e di divino" e potrà dunque spiegare anche quel che sembra venire da una causa non naturale.

Elpino dà una spiegazione ancor più esatta del solito e adopera addirittura qualche termine tecnico per spiegare il fenomeno della circolazione del sangue.

Bisogna considerare che la circolazione del sangue era stata scoperta e definitivamente conosciuta in un arco di tempo che va dagli anni venti del seicento con l'opera dell'inglese William Harvey agli anni ottanta dello stesso secolo, con gli studi e le rivelazioni contrastate del bolognese Marcello Malpighi. Staccarsi dalla vecchia concezione del sangue come continuamente formato dal fegato e disperso nei polmoni (concezione che derivava direttamente dal medico dell'imperatore Marco Aurelio, Galeno) aveva richiesto il coraggio tipico e necessario per l'affermarsi di un metodo scientifico.

La dottrina neurofisiologica che sta dietro alle sintetiche spiegazioni di Elpino sulle origini del sonno si fonda sulla funzione degli spiriti e sulla concezione e le conoscenze dell'epoca riguardo al più volte citato "cerebro". *Spiriti animali* era ancora una dizione adoperata in pieno corso della rivoluzione scientifica che si stava compiendo. Questo termine era di derivazione altomedievale e indicava allora sostanze sottilissime di natura imprecisata, eredi, per così dire, del *pneuma psichico* di Galeno. Era stato poi Avicenna, intorno al mille, a diffondere la dottrina dei ventricoli cerebrali (detti anche *celle* o *cellule*) come ripartizioni del cervello dove arrivavano gli spiriti animali: la funzione di questi ultimi era di raccogliere le sensazioni originate dagli organi di senso e portarle al *cerebro* dove la *virtus immaginativa* trasformava quei prodotti della *virtus sensitiva* in immagini. Su di esse interveniva poi la *virtus cogitativa*, la ragione. Alberto Magno, sulla base di questa visione della fisiologia, definiva gli spiriti animali *primum instrumentum animae*, strumenti essenziali per ogni funzione motoria e sensoriale comandata dall'anima.

I termini usati dal Perfetti appaiono quindi ancora quelli di origine medievale, accanto ad alcuni come sistole e diastole e alla conoscenza della circolazione del sangue che lo farebbero ritenere aggiornato sui risultati delle scienze sperimentali.

La spiegazione di questa contraddizione nei versi sdruccioli della nostra pastorella è da ricercarsi nella base cartesiana che possiamo ipotizzare nella cultura personale del Perfetti. Cartesio si era occupato a lungo del flusso degli spiriti animali nei nervi e nei ventricoli cerebrali. Per lui studiare il sistema nervoso era come studiare una parte essenziale della teoria della conoscenza e quindi passare da uno studio fisiologico ad uno studio filosofico. Il corpo umano è infatti concepito come *res extensa*, una macchina con un funzionamento autonomo. La ragione non ha bisogno di dividersi in molteplici funzioni per sovraintendere ai meccanismi conoscitivi, poiché è *res cogitans*, del tutto unitaria e senza interrelazioni multiformi con la *res extensa*. Com'è noto, l'unico contatto tra le due realtà è per Cartesio situato nella ghiandola pineale. Il corpo in quanto *res extensa* non ha bisogno di facoltà della *res cogitans* per vivere e il suo funzionamento può essere studiato autonomamente. A questo punto però l'analisi cartesiana non procedeva con i metodi della scienza sperimentale, ma con una riflessione che adoperava ancora lessico e categorie di derivazione filosofica e di tradizione scolastica e comunque medievale. La sostanza cerebrale infatti è descritta anche da Cartesio come un reticolo fitto di ventricoli, con *pori* nei quali si inseriscono gli *spiriti animali* per trasportare le sensazioni.[639]

La permanenza di questo lessico spiega i termini *spiriti* e *specie* adoperati dall'Elpino del Perfetti per spiegare la fisiologia del sonno e del sogno.

Con procedura logica che già conosciamo dalle precedenti pastorelle, Elpino prima e senza il ricorso alla magia fa tornare sulla terra quel che appariva alla pastorella ingenua e ignorante un fenomeno inspiegabile, per passare poi però nelle quartine finali alle verità trascendenti che non inficiano quelle rivelate nei versi sdruccioli, ma vi aggiungono un alto valore morale. Il pericolo dell'addormentarsi non è più visto come quell'incidente che può causare la perdita di un agnello, ma come il dormire della ragione che lascia spazio incontrollato ai sensi che possono straziare l'anima fino al risveglio della ragione stessa.

---

[639] Una sintesi delle questioni di neurofisiologia dall'antichità a Cartesio è in Cimino 2002.

La dualità evidente tra la parte in versi sdruccioli (si potrebbe dire la parte più scientifica) e la parte finale in quartine di settenari e quinari sembra trattare, nelle parole di Elpino, i fenomeni naturali alla luce di un entusiasmo settecentesco per la scienza naturale, ma all'ombra del dualismo cartesiano di *res extensa* e *res cogitans*: il meccanicismo dei processi naturali ha una propria realtà, così come la ragione individua un'altra realtà di natura superiore. Si aggiunga per il nostro poeta la frequentazione dell'esegesi biblica con la possibile abitudine alla lettura figurale dell'antico testamento: i versi finali delle pastorelle del Perfetti sembrano in effetti ispirati, più che ad una lettura simbolica dei fenomeni, ad una intepretazione tipologica delle affermazioni scientifiche delle spiegazioni date dal saggio pastore nella parte precedente.

DETTO NEL CONVENTO DE' PP. CARMELITANI SCALZI
In Firenze l'anno 1723

TEMA I

Veturia, che dissuade Coriolano[640] *suo figlio dall'assedio di Roma.*

[640] Come noto, e già accennato in note ai canti precedenti, Coriolano, glorioso condottiero dei primi tempi della repubblica, offeso dall'opposizione popolare alle sue posizioni aristocratiche, fugge in esilio dai Volsci, allora in guerra con Roma e non esita a condurre contro la patria le truppe nemiche. Viene fermato e fatto desistere dall'assedio dalle suppliche della madre Veturia e della moglie Volumnia. Le fonti antiche che tramandano il discorso della madre sono molteplici (Tito Livio e l'epitome di Eutropio, Valerio Massimo; Dionigi d'Alicarnasso, Plutarco, Appiano, Cassio Dione e l'epitome di Zonara). Livio, II, 40: *Tum matronae ad Veturiam matrem Coriolani Volumniamque uxorem frequentes coeunt. Id publicum consilium an muliebris timor fuerit, parum invenio: pervicere certe, ut et Veturia, magno natu mulier, et Volumnia duos parvos ex Marcio ferens filios secum in castra hostium irent et, quoniam armis viri defendere urbem non possent, mulieres precibus lacrimisque defenderent.* Val. Max. 5, 4, 1: *Missi ad eum deprecandum legati nihil profecerunt: missi deinde sacerdotes cum infulis aeque sine effectu redierunt. stupebat senatus, trepidabat populus, uiri pariter ac mulieres exitium imminens lamentabantur. tunc Veturia Coriolani mater Volumniam uxorem eius et liberos secum trahens castra Volscorum petiit. quam ubi filius aspexit, 'expugnasti' inquit 'et uicisti iram meam, patria, precibus huius admotis, cuius utero quamuis merito mihi inuisam dono', continuoque agrum Romanum hostilibus armis liberauit. ergo pectus dolore acceptae iniuriae, spe potiendae uictoriae, uerecundia detrectandi ministerii, metu mortis refertum, totum sibi pietas uacuefecit, uniusque parentis aspectus bellum atrox salutari pace mutauit*. Appiano riporta in sintesi le parole e accenna alla gestualità drammatica della madre (St. Rom., It., V): *Ἄλλη μὲν, ἔφη, μηδεμία μήτηρ, ἀτυχοῦσα παιδὸς, ἐς ἀνάγκην ἀφίκοιτο προσπεσεῖν αὐτῷ. ἐγὼ δὲ καὶ τοῦτο ὑφίσταμαι. προκυλίσομαί σου. Καὶ λέγουσα, εἰς τὸ ἔδαφος ἑαυτὴν ἐρρίπτει*. Nella Vita di Plutarco (quella parallela è di Alcibiade), a chiamarsi Volumnia (Οὐολουμνία) è la madre, mentre la moglie ha nome Virgilia (Οὐεργιλία): l'azione delle donne romane dopo il fallimento delle ambascerie senatorie è a lungo descritta ed ha ampio spazio il discorso materno (35-36), che contiene anche argomentazioni studiate con artifici oratori di effiacia sia logica che drammatica, come ad esempio in questo passo (35, 4-6): *ἀνάγκη γὰρ ἢ τῆς πατρίδος ἢ σοῦ στέρεσθαι καὶ γυναικὶ σῇ καὶ τέκνοις. ἐγὼ δ' οὐ περιμενῶ ταύτην μοι διαιτῆσαι τὴν τύχην ζώσῃ τὸν πόλεμον, ἀλλ' εἰ μή σε πείσαιμι φιλίαν καὶ ὁμόνοιαν ‹ἀντὶ› διαφορᾶς καὶ κακῶν θέμενον ἀμφοτέρων εὐεργέτην γενέσθαι μᾶλλον ἢ λυμεῶνα τῶν ἑτέρων, οὕτω διανοοῦ καὶ παρασκεύαζε σαυτὸν ὡς τῇ πατρίδι προσμεῖξαι μὴ δυνάμενος πρὶν ἢ νεκρὰν ὑπερβῆναι τὴν τεκοῦσαν*. Sia per i nomi della madre e della moglie che per l'impostazione oratoria delle argomentazioni, dipende da Plutarco, tramite la versione inglese di Thomas North (*The lives of noble Grecians and Romanes*, 1579, dalla quale dipendono le trame dei drammi che il Bardo dedica a personaggu antichi), il *Coriolano* di Shakespeare, come ad esempio in questo passo (atto V, scena III): *If I cannot persuade thee / rather to show a noble grace to both parts / than seek the end of one, thou shalt no sooner / march to assault thy country than to tread - / trust to't, thou shalt not – on thy mother's womb, / that brought thee to this world.* Il tema del ventre materno è anche in Cassio Dione (St.Rom., V, 18, 9-11): *πείσθητί μοι, παιδίον, μηδέ με ἄπρακτον ἀποπέμψῃς, ἵνα μὴ καὶ νεκράν με ὑπ' αὐτοχειρίας ἴδῃς." ταῦτ' εἰποῦσα ἀνέκλαυσε, καὶ τήν τε ἐσθῆτα καταρρηξαμένη καὶ τοὺς μαστοὺς προδείξασα τῆς τε γαστρὸς ἁψαμένη "ἰδού" ἔφη, "τέκνον, αὕτη σε ἔτεκεν, οὗτοί σε ἐξέθρεψαν." εἰπούσης δὲ αὐτῆς ταῦτα καὶ ἡ γαμετὴ αὐτοῦ τά τε παιδία καὶ αἱ ἄλλαι γυναῖκες συνεθρήνησαν, ὥστε καὶ ἐκεῖνον ἐς πένθος ἐμβαλεῖν*. L'epitome di Zonara (II, 135) riprende questo passo quasi letteralmente: *μή με ἄπρακτον ἀποπέμψῃς, ἵνα μὴ καὶ νεκράν με αὐτοχειρία θεάσῃ." ἐπὶ τούτοις ἀνέκλαυσε, καὶ τοὺς μαστοὺς προδείξασα τῆς τε γαστρὸς ἁψαμένη "αὕτη σε ἔτεκεν" ἔφη "τέκνον, οὗτοί σε ἐξέθρεψαν." ἡ μὲν εἶπε ταῦτα, ἡ δὲ γαμετὴ αὐτοῦ καὶ τὰ παιδία καὶ αἱ ἄλλαι γυναῖκες συνεθρήνησαν, ὥστε κἀκεῖνον εἰς πένθος κινῆσαι*. In Dionigi d'Alicarnasso il discorso della madre conteneva anche toni più ufficiali e diplomatici e dunque maggiore ampiezza argomentativa. Si veda per esempio questa

Figlio, cosa pretendi, e cosa senti ?
Qual è la brama tua, qual è la cura ?
Che cosa vuoi con queste armate genti,
Che cosa fai presso le patrie mura ?
Stimolo di natura in te non senti ?
Eppur favella in noi sempre Natura; — e pur M
Dunque la fera voglia ostil rubella — dunque la voglia natural rubella MR
Raffrena in te, e omai ragion rappella.[641] — e la ragion MR

Con mille e mille voci a te favella
Il vecchio antico, e la donzella amante;
L'ombra degli Avi a pietà ti rappella,
Che mi par che ti vengano davante: — d'avante R
Ma la tua mente è posta in gran procella, — posta è in ria MR
Qual mare scosso da Noto baccante[642],
Non senti del tuo cuor l'innato affetto, — tenero affetto MR
Né della dolce Patria ascolti il detto.

T'ha combattuto il più tenero affetto

---

dichiarazione delle intenzioni quasi all'inizio del discorso, tutta tesa a trovare la soluzione diplomaticamente corretta, in modo da evitare che il figlio debba macchiarsi di tradimento nei confronti dei Volsci, con cui ormai ha stretto dei patti (Ant. Rom., VIII, 48, 1-2): *Ἀλλ' ἔγωγέ σε, ὦ Μάρκιε τέκνον, οὔτε προδότην Οὐολούσκων γενέσθαι ἀξιῶ, οἵ σε φεύγοντα ὑποδεξάμενοι τοῖς τ' ἄλλοις ἐτίμησαν καὶ τὴν ἑαυτῶν ἡγεμονίαν ἐπίστευσαν, οὔτε παρὰ τὰς ὁμολογίας καὶ τοὺς ὅρκους, οὓς ἔδωκας αὐτοῖς, ὅτε τὰς δυνάμεις παρελάμβανες, ἄνευ κοινῆς γνώμης ἰδίᾳ καταλύσασθαι τὴν ἔχθραν βούλομαι· μηδ' ὑπολάβῃς τὴν σεαυτοῦ μητέρα τοσαύτης ἀναπεπλῆσθαι θεοβλαβείας, ὥστε τὸν ἀγαπητὸν καὶ μόνον υἱὸν εἰς αἰσχρὰς καὶ ἀνοσίους πράξεις παρακαλεῖν. ἀλλὰ μετὰ κοινῆς γνώμης ἀποστῆναί σε ἀξιῶ τοῦ πολέμου, πείσαντα τοὺς Οὐολούσκους μετριάσαι περὶ τὰς διαλλαγὰς καὶ ποιήσασθαι τὴν εἰρήνην ἀμφοτέροις τοῖς ἔθνεσι καλὴν καὶ πρέπουσαν.* Alla fine anche la Veturia di Dionigi si getta ai piedi del figlio (VIII, 54, 1): *Ταῦτ' εἰποῦσα ἔρριψεν ἑαυτὴν χαμαὶ καὶ περιπλέξασα ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις τοὺς πόδας τοῦ Μαρκίου κατεφίλησε*. Può darsi che Perfetti leggesse versioni latine o anche italiane di Plutarco e Dionigi, oltre al testo liviano. Di Plutarco il testo delle Vite era diffuso nella cultura europea: abbiamo visto per esempio la versione in inglese di North e per il francese possiamo citare la celeberrima versione di Jacques Amyot, da cui dipendeva la versione inglese. Anche in Italia il testo era diffuso per uso didattico ed edificante (si veda Costa 2012, da cui pur si apprende l'assenza di versioni italiane nel seicento e nella prima metà del settecento). Per Dionigi la situazione era certo più complessa, anche per le difficoltà che la filologia del tempo incontrò per arrivare ad una attendibile disponibilità dell'originale greco, ma al 1704 data una *vaghissima edizione fatta in Oxford* (Mastrofini 1823, tomo I, p. 7) che dava finalmente la possibilità di leggere l'originale greco con la versione latina di Emilio Porto e ricche annotazioni. La fortuna delle *Antichità* di Dionigi nel cinque-seicento e soprattutto nel settecento è grandissima e legata soprattutto al pensiero politico. I riferimenti e le citazioni da questo testo sopravanzano nel tempo quelli riferiti a Livio, Polibio e altri autori da cui prendere esempi del funzionamento delle antiche istituzioni per ragionare su quelle moderne. Si veda al riguardo Pedullà 2012.

[641] Questo *incipit* è citato in Waquet 1992, p. 106, come esempio di una particolare funzione che *le début du poème* riveste nel testo poetico e in questa specifica forma di poesia: *cette première strophe […] imposait au poète de canaliser son énergie vers un but bien précis, et même de suivre des chemins déjà tracés.* Riprendendo le teorie di Marta Corti sulla struttura generativa del testo poetico, la Waquet rileva come proprio nella poesia estemporanea il poeta sia condizionato dalla scelta espressiva che compie all'inizio del canto improvvisato. In questo caso, la struttura del canto sarebbe condizionata dalla struttura drammatica determinata dall'inizio costituito dalle *interrogations pressantes*.

[642] L'accostamento di questi due termini può essere genericamente inteso (*baccante* adoperato come semplice metafora per "furioso", "impetuoso") oppure interpretato come memoria virgiliana: nell'*Eneide* Palinuro è gettato dal vento Noto (Aen., VI, 353-4: *tris Notus hibernas immensa per aequora noctes / vexit me violentus aqua*) sulla riva nella quale sarà trucidato dagli abitanti di quel luogo, con un destino simile a quello di Orfeo straziato dalle baccanti, come ricordato nelle *Georgiche* (IV, 520-2: *spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discerptum latos iuvenem sparsere per agros*).

Di sposa amante, e avesti sordo il cuore,[643]
Odi della tua mente il caro detto,
Che ti favella con materno amore:
Se questo strale non ti giunge al petto
Né ti toglie l'idea di traditore,
Vuoi poterti spacciar con empio vanto — vuoi che latrino con pubblico pianto MR (Latino R)
Ribelle al sangue tuo, e all'altrui pianto. — del sangue mio pur tu riporti il vanto MR

Figlio tu mi vedrai morire accanto
Ai cittadini, e non gridare aita;
Verserò lieta insieme e sangue e pianto, — il sangue, il pianto MR
Per non tener quaggiù più lunga vita,
Ed avrò per mia gloria, avrò per vanto — e averò per gloria avrò per vanto MR
Colla mia Patria avere insiem finita — con la M aver R
La vita mia; che vita ha ognor funesta
Chi vivo, estinta la sua Patria, resta.[644] — estinta la sua] dopo la sua M doppo la sua R

Io non voglio la taccia ahi troppo infesta — la gloria atra e funesta MR
Di sopravviver lieta a tanto orrore, — di viver lieta in mezzo a tanto orrore MR
Né voglio che mi dica chi poi resta,
Questa la madre fu d'un traditore;
Né mi voglio aggirare ombra sì mesta — e non voglio ammirar ombra sì mesta MR (mirar R)
Là negli Elisi con tanto rossore[645]
D'aver mirato il comun lutto, e pianto,
Senza perire alle rovine accanto. — né esser morta alle MR ruine R

Deh figlio mira di tua madre il pianto,
Mira le mani, e mira il vecchio seno;
A questo petto già ti tenni accanto, — io già MR
Non far, che il latte mio sia poi veleno.[646]

---

[643] Nel racconto delle varie fonti, veramente, la moglie è talvolta presente all'ambasceria della madre, ma non svolge un ruolo significativo. Si veda per esempio in Dionigi (VIII, 45) dove Coriolano ringrazia la moglie per essere stata accanto alla madre in sua assenza, poi accarezza i figli e infine si rivolge alla madre per ascoltarne il discorso: *Ἀγαθῆς γυναικὸς ἔργον ἐποίησας, ὦ Οὐολουμνία, μείνασα παρὰ τῇ μητρί μου καὶ οὐκ ἐγκαταλιποῦσα τὴν ἐρημίαν αὐτῆς ἔμοιγε πασῶν ἡδίστην κεχάρισαι δωρεάν. μετὰ ταῦτα τῶν παιδίων ἑκάτερον προσαγόμενος καὶ τοὺς προσήκοντας ἀσπασμοὺς ἀποδούς, ἐπέστρεψεν αὖθις πρὸς τὴν μητέρα καὶ λέγειν ἐκέλευσε, τίνος δεομένη πάρεστιν*.

[644] In alcune fonti la madre minaccia di uccidersi se la patria dovesse soccombere all'attacco dei Volsci comandati dal figlio. Si veda per esempio in Dionigi (VIII, 53, 2-3) la minaccia della madre: *οὐ γὰρ ἀνέξεται Οὐετουρία τὴν δεινὴν καὶ ἀνήκεστον ὕβριν ἐν τοσούτοις μάρτυσιν ὑβρισθεῖσα τὸν ἐλάχιστον βιῶναι χρόνον, ἀλλ' ἐν τοῖς ἁπάντων ὑμῶν φίλων τε καὶ ἐχθρῶν ὄμμασιν ἐμαυτὴν διαχρήσομαι, βαρεῖαν ἀρὰν καὶ δεινὰς ἐρινύας ἀντ' ἐμαυτῆς καταλιποῦσά σοι τιμωρούς*.

[645] Perfetti ha ancora a disposizione nella sua memoria questo tema del destino dell'anima negli Elisi. Nelle fonti il discorso della madre si fonda su motivazioni e valori alti ma immanenti, etici e civici. Il riferimento al destino dell'anima oltre la morte, come compimento di tali valori, è presente in Dionigi (VIII, 52, 3): *καὶ εἴ τις ἄρα τὰς ἀνθρωπίνους ψυχὰς ἀπολυθείσας τοῦ σώματος ὑποδέξεται τόπος, οὐχ ὁ καταχθόνιος καὶ ἀφεγγὴς ὑποδέξεται τὴν ἐμήν, ἐν ᾧ φασι τοὺς κακοδαίμονας οἰκεῖν, οὐδὲ τὸ λεγόμενον τῆς Λήθης πεδίον, ἀλλ' ὁ μετέωρος καὶ καθαρὸς αἰθήρ, ἐν ᾧ τοὺς ἐκ θεῶν φύντας οἰκεῖν λόγος εὐδαίμονα καὶ μακάριον ἔχοντας βίον· οἷς διαγγέλλουσα τὸ σὸν εὐσεβὲς καὶ τὰς σὰς χάριτας, αἷς αὐτὴν ἐκόσμησας, ἀεί τινας αἰτήσεταί σοι παρὰ θεῶν ἀμοιβὰς καλάς*.

[646] L'allusione al seno materno è già nella tradizione. Si veda il già cit. passo di Cassio Dione (*τήν τε ἐσθῆτα καταρρηξαμένη καὶ τοὺς μαστοὺς προδείξασα τῆς τε γαστρὸς ἁψαμένη "ἰδού" ἔφη, "τέκνον, αὕτη σε ἔτεκεν, οὗτοί σε ἐξέθρεψαν."*) e quello cit. di Valerio Massimo (*uicisti iram meam, patria, precibus huius admotis, cuius utero quamuis merito mihi inuisam dono*).

Resti dalla pietà tuo sdegno infranto,	da tua pietà lo R
Sia luce quel, che appare ora baleno,	
Che termine puoi far della tua gloria	
L'aver ceduto a me sì ria vittoria.	aver ceduto a me la tua vittoria MR
Forse tu la negasti per tua gloria	per la gloria MR
Della consorte al più tenero pianto,	
Perché non si dicesse, che vittoria	
Ebbe di te d'amore il dolce incanto.	riceva un cuore che ti stava accanto MR (ricevé R)
Ma se a me cedi, la Romana Storia	ma adesso poi dir, che ciascuna istoria MR
Narrerà per tuo pregio e vanto,	narrerà quello per MR
Che l'ira in te non per amor già cade,	
Ma sol per ubbidienza, e per pietade.	
Figlio deh vieni all'alma tua Cittade,	
Ma vieni come amante, e caro figlio,	o caro R
Vieni, e vedrai le sparse alme contrade	
Venirti incontro con lieto bisbiglio,	
E celebrare in te l'alta pietade,	e mostreran cariche di pietade M diran che padre sei di gran pietade R
Che cangiare or ti fe' genio e consiglio,	e sai mutare insiem genio e consiglio MR (che sai R)
E allor ne sarai più vincitore,	allora R
Che regnerai de' Cittadin nel cuore.	
Mirerai tosto il vecchio Senatore	tu mirerai il MR
Scendere dal suo seggio al tuo ritorno;	dal tuo M a te d'intorno MR
E le donzelle ancor per farti onore	
Portarti le ghirlande al capo intorno,	
T'applaudiran qual forte vincitore,	
E segneranno in te un lieto giorno	
Tra' fasti aviti, e 'l narreranno poi	'l *om.* M e 'l] il R
Per stimolo d'esempio a mille Eroi.	
Dimmi; coll'armi, e che pretendi, e vuoi ?	
Pretendi aprirti di gloria il sentiero ?	figlio mio caro, vuoi gloria ed impero ? MR
Col perdono sol quella acquistar puoi,	con il perdono quello MR (quella R)
Col perdono altresì s'ottien l'Impero,	con il perdono ancor MR
Il Regno avrai, che bramano gli Eroi,	gl' M
D'aver della lor gente il cuore intero,	sua MR
Che la maggior fortezza è sofferenza,	che è sempre illustre vanto e gran potenza MR
Ed il regno migliore è di Clemenza.[647]	divien d'un saggio cuor l'alta clemenza M

[647] *Melior est patiens viro forti etc.* (nota Cianfogni). Pr., 16, 32: *Melior est patiens viro forti, et qui dominatur animo suo expugnatore urbium*. In effetti la parte finale del versetto (stranamente non riportata dal Cianfogni), con l'allusione all'espugnatore di città, è quella che può fungere verosimilmente, nella memoria dell'improvvisatore, da raccordo con la storia di Coriolano: chi riesce a dominarsi interiormente è preferibile a chi espugna città. Coriolano infatti aveva espugnato, alla guida dei Volsci, diverse città (Dionigi, Ant. Rom., VIII, 17-20), prima di minacciare Roma. L'ottava conclusiva del discorso della madre nella improvvisazione del Perfetti è orientata verso il valore cristiano del perdono: si deve intendere il perdono che Coriolano dovrà concedere ai suoi concittadini, e in particolare ai rappresentanti della plebe, che lo hanno esiliato. In Dionigi invece la madre, seguendo un'impostazione fondata sui valori del civismo, chiedeva a Coriolano di considerare come non si debba avere in odio la propria città per il comportamento errato di una sua parte (VIII, 49, 4-5): *οὔτε γὰρ ὑγιαίνουσα καὶ τῷ πατρίῳ κόσμῳ πολιτευομένη τὴν οὐ*

Ode tra sdegno insieme e connivenza	e tra clemenza MR
Il forte Duce così saggi detti,	
Figlio, che ver la madre ha riverenza,	
Onde sente nel cuor diversi affetti:	
Un risveglia a pietade, uno a impazienza	uno a potenza MR
Che presentano a lui contrari aspetti,	e parlano fra lor con vari detti MR
E sta qual suole stare una barchetta,	
Fra due grand'onde; fra pietà e vendetta.	
Sdegno al trionfo ed alla pugna alletta,	
E teme insiem la taccia di viltade,	e la viltade M
Ma a temperarlo vien qual nuvoletta	ma viene un certo amor ch'è una saetta M
Opposta ai rai del Sole, alma pietade;	ma non è più l'amore, è la pietade M
Questa gli dice, Coriolano aspetta	qualcosa gli M
Per lo sen della madre a far le strade	il sen M
All'armi tue, or mira qual sia onore	sia *om.* M
Esser così di Roma vincitore.	di cos'è esser M
Come veggiam talora umil Pastore,	
Che quinci il Gregge, e quindi il Lupo vede,	quindi M
Quello non vuol lasciar per puro amore,	
Quest'altro poi l'invita a fiere prede,	
Brama uccidere il Lupo predatore,	d'uccider M
Ma perché poi in perigli il Gregge vede,	
Vorria questo salvare, e uccider quello,	vorria salvare insieme e questo e quello MR (insiem R)
E pugna nel suo cuore il pastorello.	
Così tal pugna si formava in quello:	
Lupo era Roma, e l'affamata gente,	e *om.* MR
Ma la sua madre era quel dolce agnello,	quel] il MR
Che di tradire il cor non gli consente;	ch'abbandonar il suo cuor non consente MR (che R)
Così fan nel suo cuore aspro duello	fa R cuor MR
Dolce pietade insieme, e un'ira ardente;	insiem R
Pur come vince un foco altro maggiore,	fuoco M
L'ira al fine cedè a un giusto amore:	dolce MR
E disse, o madre hai vinto questo cuore	dice MR
Perché è cuor tuo, né fu sì ben mai vinto;	perch' R e fu già mai ben vinto MR
Depongo a'piedi tuoi l'ira e 'l furore,	el R
E ben nel volto puoi vederlo estinto:	madre, e nel volto MR
Ho già cangiato genio, ed a terrore	se già M io già R cambiato ho genio, e il mio valore MR
Il brando mio per Roma non sia cinto,	el R
Or dal primo sentier volgo il cammino	cangio cammino MR
Torno a te figlio, a Roma Cittadino.	e torno ad esser fido, e cittadino M e torno ad esser fido [e cittadino R

δικαίαν κατὰ σοῦ κρίσιν ἐξήνεγκεν, ἀλλὰ νοσοῦσα καὶ ἐν πολλῷ κλύδωνι σαλευομένη, οὔτε πᾶσα τὴν αὐτὴν γνώμην τότ' ἔσχεν, ἀλλὰ τὸ κάκιον ἐν αὐτῇ μέρος πονηροῖς προστάταις χρησάμενον.

A’ tuoi desiri io già pronto m’inchino,
Del valor mio tu sarai trionfante,
Vien meco, e porta a Roma un Cittadino — in Roma R
Che qual trofeo a te ne riede avante;
Ascriva Roma a te suo buon destino, — Roma prende da te sì buon destino MR (suo buon R)
Per cui pur vive, e a me non cade inante, — ancor vive MR — innante MR
Ammiri in te più che maschil valore, — e miri M
Che del mio sdegno fatto è vincitore.

Anziché a me si dia vanto ed onore,
Gloria sia a te di madre e d’Eroina;
Onde poi dica ogn’alto Senatore, — ogni altro R
Ecco chi ci salvò dalla ruina.
In così dir tra gioia e tra dolore, — In] e in MR
Che ancor non cessa, la gran madre inchina — l’alta madre MR
Le braccia al figlio, e gli bagna la fronte,
E avvien che mille baci in essa impronte. — esso MR

Qual noi veggiamo in su l’alpino monte
scender veloce e impetuosa l’onda,
Che per nov’acqua sempre accresce il fonte, — nuov’ M
E se ne va più sempre furibonda,
E par che rivi ed argine sormonte, — ripe R argini MR
E che non voglia prigionia di sponda,
Ma pure in seno al mar tutte l’aduna,
E quivi ella non ha fierezza alcuna: — fierezz’ M

Così colui,che mille furie aduna
Dentro del suo sdegnoso e tetro affetto,
Quale stagno bollente, o ria lacuna, — laguna MR
Or che dalla pietà resta ristretto,
Non ha più sdegno, né amarezza alcuna — fierezza R
Or se ne sta qual suole un ruscelletto — là se ne sta MR
Tranquillo e quieto nella fonte, e quivi
Tramanda poi ben mille, e mille rivi.

S’apron le Porte, e quei, ch’esser cattivi — qui d’esser cattivi MR
Grave avevano in sé giusto timore, — avevan grave M avean grave sì R, ma giusto timore MR
Or che si veggion di periglio privi — perigli M
Applaudon lieti al nuovo vincitore;
Grida ciascuno, Coriolano vivi
Illustre Eroe di clemenza e d’amore;
E poi si scriva in ogni augusto Regno
Di qual trionfo il suo gran cuore è degno. — di qual gloria R di qual clemenza M — tuo R

TEMA II

Simeone col Bambino Gesù tra le braccia, prorompe nel Cantico: *Nunc dimittis servum tuum Domine etc.*[648]

Dimetti in pace il servo tuo, Signore,	rimetti M		
Giusta l'eterno tuo sì vero detto,			
Ora, che han visto gli occhi miei l'Autore	il signore M	il Sig.re R	
Della salute, che a salvar fu eletto;	e quel che fu per la salute eletto MR (quei R)		
Lume[649], che ad ogni gente, ad ogni cuore			
Hai posto innanzi per veder l'oggetto			
Primo del Cielo, lume eterno e grande,			
Che da per tutto l'Orbe omai si spande.			
Lume, che nato a far la gloria grande	ch'è R		
Del tuo Israello, a rivelar le genti[650];	Isdrael R		
Lume, che come il Sol tosto si spande,			
E divien grande anche in pochi momenti.	anch' R		
Fuor dell'esilio tua pietà mi mande,	esiglio M		
Guidami, o Dio, al regno dei viventi,			
Ch'hanno da mirar più gli occhi mie'in terra ?	han MR	miei R	occhi qui in terra M
Andiamo in pace, abbandoniam la guerra.[651]			
Gli antichi Padri sempre in pianto e 'n guerra	'n *om* M	in guerra R	
Un sì bel frutto hanno già sospirato,			
Ma dier le nubi il giusto[652], e omai la terra	dien R	omai e la MR	
Il frutto suo sì dolce ha germinato.			
O quale intensa gioia in me si serra,	qual MR		
Dacché il dolce Bambino ho rimirato,	mentre MR		
Bambin che cuopre maestade eterna,	maestà R		
Bambin, che Terra e Ciel muove e governa.	regge MR		
Ma questo velo[653] è un'altra face esterna,			
Che rende lume ancora per riflesso,			
Da cui si vede la bellezza interna,			

[648] Lc., 2, 29-32: *Nῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, δέσποτα, κατὰ τὸ ῥῆμά σου ἐν εἰρήνῃ· ὅτι εἶδον οἱ ὀφθαλμοί μου τὸ σωτήριόν σου ὃ ἡτοίμασας κατὰ πρόσωπον πάντων τῶν λαῶν, φῶς εἰς ἀποκάλυψιν ἐθνῶν καὶ δόξαν λαοῦ σου Ἰσραήλ. (Nunc dimittis servum tuum Domine, / secundum verbum tuum in pace: / quia viderunt oculi mei salutare tuum, / quod parasti ante faciem omnium populorum: / lumen ad revelationem gentium, / et gloriam plebis tuæ Israël)* Il passo del Vangelo di Luca, riferito alla presentazione al tempio, narra del vecchio Simeone al quale era stato predetto che non sarebbe morto prima di vedere il Messia: una volta presolo in braccio nel tempio, pronuncia il celebre canto nel quale chiede al Signore di morire in pace ora che ha visto il Salvatore. Il canto di Simeone era noto anche per essere inserito del *breviario romano* come preghiera da recitare a *compieta*.

[649] Perfetti sceglie all'inizio di sviluppare quello che evidentemente è il primo riferimento nella sua memoria del canto di Simeone: *φῶς εἰς ἀποκάλυψιν ἐθνῶν* (*lumen ad revelationem gentium*). Il tema del *lume* dà luogo ad una anafora sulla quale vengono improvvisate le prime due ottave.

[650] Lc., 2, 32: *ad revelationem gentium*.

[651] Il verso espande il concetto di Lc., 2, 29: *secundum verbum tuum in pace*. Dal termine *pace* dipende antifrasticamente anche l'avvio dell'ottava successiva.

[652] Dato che il discorso è volto sul tema del Messia come frutto, l'allusione alle nubi indica la giusta pioggia che ha fatto nascere quel frutto.

[653] Il termine *velo* si riferisce al penultimo verso dell'ottava precedente (*bambin che cuopre maestade eterna*).

Per quanto ad occhio umano è qui permesso;
Or più non vedo la potenza Inferna, — or mai M or mai io vedo R
Che abbattuta gli cade al piede appresso, — abbattuta cadergli R
E non rimiro tanto in lontananza
Del mondo perso l'ultima speranza.

In così dire un poco i labbri avanza
Verso il bel volto, tratto dall'amore, — bel] suo M
Ma poi gli sembra al cuor troppa baldanza — ma gli rassembra MR tanta R
Voler baciar l'eterno suo Signore;
Onde pieno di fede e di speranza,
Che son le vie, che fanno al sacro ardore — vanno MR
Dolce sentier; del Bambinel predice — nel MR
Ciò che avverrà nel Mondo un dì felice.

Ecco qui veggio omai dalla radice
Spuntar di Iesse[654] il sospirato fiore; — spuntare al fine l'aspettato fiore MR
Ecco chi con innesto[655] assai felice
Sa conservare in Lei e neve e ardore:
Mondo sin qui tu fosti assai infelice, — mondo, una volta tu fosti infelice MR
Ora è cessato il tuo primiero orrore[656],
Alza le luci, alza le luci intorno
Per tutto è orror, ma in te qui nasce il giorno.

Questa è Colei, che vagheggiata un giorno — quest' R
Fu nella nube del profeta Elìa,[657] — dal R
Questa è la fonte segnata, che intorno
Ogni buon gregge a lei gustar s'invia:

---

[654] *di Iesse* è collegato con iperbato a *radice* del verso precedente. Iesse era il padre di David. La genealogia di Gesù coincide con la discendenza di David e quindi da Iesse. Is., 11, 1-3: *Et egredietur virga de radice Jesse, / et flos de radice ejus ascendet. / Et requiescet super eum spiritus Domini: / spiritus sapientiæ et intellectus, / spiritus consilii et fortitudinis, / spiritus scientiæ et pietatis; / et replebit eum spiritus timoris Domini*. Cfr. i noti passi evengeici sulla genealogia di Gesù: Lc., 3, 23-38 che procede a ritroso e va oltre Iesse, fino a Adamo *qui fuit Dei*; e Mt, 1,1, che procede da Abramo fino a Gesù, contando quattordici generazionin da Abramo a David, quattordici da David alla trasmigrazione babilonese e quattordici dalla trasmigrazione babilonese a Gesù. In tutte le arti figurative di ispirazione sacra la rappresentazione dell'*albero di Iesse* è tema iconografico ricorrente dal medioevo al cinquecento.

[655] Efficace metafora agronomica, ispirata a sua volta alla metafora dell'*albero* di Iesse. L'innesto è quell'operazione che dà nuova potenza e vigore alla pianta che funge da portainnesto. Gesù è dunque il "nesto" che potenzia la purezza (*neve*) e il vigore (*ardore*) alla vecchia pianta delle generazioni veterotestamentarie.

[656] Il termine *orrore* è qui adoperato nella connotazione di disagio dovuto all'oscurità. Due versi più sotto diviene addirittura sinonimo di oscurità. Probabile memoria del sonetto CXLIII del Canzoniere petrarchesco, dove la parola compare in un contesto lirico di opposizione contrastiva tra oscurità e luce (*un solitario orrore / d'ombrosa selva*).

[657] 3Re, 18, 44: *In septima autem vice, ecce nubecula parva quasi vestigium hominis ascendebat de mari*. Dopo una siccità e dopo la vittoria di Jahvè sui sacerdoti di Balaam, Elia comanda al suo servo di salire sette volte sul Carmelo e guardare verso il mare. La settima volta il servo vede la piccola nube, come la traccia di un uomo, secondo la Clementina e il testo greco (*νεφέλη μικρὰ ὡς ἴχνος ἀνδρὸς*). (Nella Nova Vulgata *manus hominis*). Chiaro in questi versi lo stimolo alla improvvisazione del nostro poeta: non va dimenticato che questa *performance* si effettua nel chiostro dei Carmelitani; per la tradizione carmelitana nel passo biblico sopra citato il salire della piccola nuvola è interpretato come prefigurazione di Maria che, umile (*parva*) sale dal mare e porta acqua rigeneratrice. Questa prefigurazione (alla quale Perfetti si riferisce con la parola *vagheggiata* del verso precedente) della presenza di Maria e lo spirito della profezia di Elia assume nella tradizione dei Carmelitani l'eccezionale importanza di fondazione dell'Ordine, attraverso la spiritualità dei primi eremiti sul monte Carmelo.

Questa è quel vello di rugiada adorno,[658]	quest' R	ruggiada M
Che di mirar sempre Israel desìa,	Isdrael R	
Questa è la luce, e questi è insiem l'ardore,	quest' R	e questo è quell'ardore MR (quest' R)
Questa è la pianta, e quegli è il suo bel fiore.[659]	quest' R	e questo poscia è 'l fiore M (il R)
Ecco colui, che Iddio già di terrore	Dio R	
Si fe' vedere, e favellò nel Sina;[660]		
Or qui tratto da un immenso amore	ora MR	intenso M interno R
Vestito è sol di spoglia fral bambina.[661]	della spoglia bambina MR	
Ma sua pietade insieme dà timore,	ma sua pietà non faccia reo un cuore MR (tua R)	
Ch'Ei nato è per salute e per ruina,[662]	che nato è MR	
E' nato per salute a chi ben crede,		
E per ruina a chi mal volge il piede.		
E' questa l'Arca vera, in cui si vede	e questa è R	si crede R
Starsene unita insieme e manna e verga,[663]	unite R	
Manna d'amore a un'alma, che ben crede,		
Manna, che ognor di grazia il cuore asperga;		

[658] Gdc., 6, 36-40: *Dixitque Gedeon ad Deum: Si salvum facis per manum meam Israël, sicut locutus es, ponam hoc vellus lanæ in area: si ros in solo vellere fuerit, et in omni terra siccitas, sciam quod per manum meam, sicut locutus es, liberabis Israël. Factumque est ita. Et de nocte consurgens expresso vellere, concham rore implevit. Dixitque rursus ad Deum: Ne irascatur furor tuus contra me si adhuc semel tentavero, signum quærens in vellere. Oro ut solum vellus siccum sit, et omnis terra rore madens. Fecitque Deus nocte illa ut postulaverat : et fuit siccitas in solo vellere, et ros in omni terra.* Il Signore ha inviato un angelo a Gedeone perché assuma il compito di liberare Israele dalla schiavitù dei Madianiti. Gedeone chiede al Signore di essere rassicurato con il segno descritto in quel passo biblico: stende un vello sull'erba e chiede al Signore di trovare al mattino la rugiada sul vello e non sull'erba e così avviene; chiede poi che il mattino seguente la rugiada sia invece sull'erba e non sul vello e anche così avviene.

[659] L'ottava "mariologica" si conclude con due versi di esaltazione della Madre insieme col Figlio, tramite le immagini della luce-ardore e della pianta-germoglio.

[660] *Iddio* è da considerare sintatticamente come predicativo del soggetto *che* riferito a *colui*: "ecco colui che si manifestò (*si fe'* vedere) come Iddio di terrore nel Sinai".

[661] Quel Dio *di terrore* che si manifestò nella sua potenza sul Sinai, ora invece, per amore, si presenta come *vestito* soltanto di una *spoglia* fragile (*fral*) e delicata (*bambina*), ovvero con aspetto di bambino. Perfetti adopera qui *bambina* nel ruolo di aggettivo, con un significato non certo comune, ma probabilmente indotto dalla metafora iconologica dell'anima rappresentata come bambina quando è spoglia dai peccati: l'anima della Vergine accolta dal Figlio nella diffusa rappresentazione della *dormitio Virginis*, oppure le anime all'uscita dal purgatorio in una scena pittorica meno diffusa ma ben attestata. A Siena il nostro cantore poteva aver visto quest'ultima iconologia nella Chiesa dei Servi, dove un lacerto ben conservato di affresco trecentesco col Giudizio Finale rappresenta, in luogo ben visibile all'entrata della chiesa, le anime in forma di bambine accolte dalla Vergine all'uscita dal purgatorio (Vannini 2007, pp. 27-29).

[662] *Lucae, 2.34. Positus est hic in ruinam, etc. in Resurrectionem multorum etc.* (nota Cianfogni). Lc., 2, 34-35: *Et benedixit illis Simeon, et dixit ad Mariam matrem ejus: Ecce positus est hic in ruinam et in resurrectionem multorum in Israël, et in signum cui contradicetur: et tuam ipsius animam pertransibit gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitationes*.

[663] Eb., 9, 3-5: *Post velamentum autem secundum, tabernaculum, quod dicitur Sancta sanctorum: aureum habens thuribulum, et arcam testamenti circumtectam ex omni parte auro, in qua urna aurea habens manna, et virga Aaron, quæ fronduerat, et tabulæ testamenti, superque eam erant cherubim gloriæ obumbrantia propitiatorium*. La lettera paolina continua spiegando che i sacrifici del tempio erano solo materiali ed erano solo figura del vero sacrificio, quello di Cristo, che porterà a compimento la vera alleanza. Perfetti segue dunque in questa ottava il senso preciso della epistola di Paolo. Eb., 9, 8-12: *hoc significante Spiritu Sancto, nondum propalatam esse sanctorum viam, adhuc priore tabernaculo habente statum: quæ parabola est temporis instantis: juxta quam munera, et hostiæ offeruntur, quæ non possunt juxta conscientiam perfectum facere servientem, solummodo in cibis, et in potibus, et variis baptismatibus, et justitiis carnis usque ad tempus correctionis impositis. Christus autem assistens pontifex futurorum bonorum, per amplius et perfectius tabernaculum, non manufactum, id est, non hujus creationis: neque per sanguinem hircorum aut vitulorum, sed per proprium sanguinem introivit semel in Sancta, æterna redemptione inventa.*

Ma quell'agnello, che poi torce il piede
Da chi lo guida, e a lui volge le terga, — a lui] gli MR
Contro Agnello, o Capretto sì rubello — così infido, e rubello MR
Ei non fia manna, ma sarà flagello.[664]

Madre, mi spiace, questo figlio bello
Che ora è delizia del tuo amante cuore, — ch' MR or' R
Il deggio dir ? Un dì sarà coltello,
E all'alma tua coltello di dolore;
Sefora un dì ferito il Bambinello[665] — se fora MR
Sposo di sangue disse al suo Signore
Mosè consorte: or questo figlio istesso — or] e MR
Sposo di sangue a te sia per riflesso. — proverai in te l'istesso per riflesso MR

Tu lo vedrai da mille doglie oppresso[666]
Vittima del comune e primo errore,[667]
Tu lo vedrai col ciglio suo dimesso — star sommesso MR
Chiedere al Ciel pietade, a te amore; — e a te R
Tu lo vedrai al rio Ladrone appresso — rio] fier MR
Cinto di pene e di mortale orrore, — cinto di pena, e del comune orrore MR (pene R comun R)
Gridando al Padre nell'ultimo istante — gridare MR
Spirar trafitto collo spirto amante. — spira R con lo MR

Io non direi ad altra madre amante
Cose tanto funeste e così fiere; — cose così funeste, e così nere MR (sì funeste R)
Lo dico a te perch'hai virtù costante, — ch'hai una virtù costante MR (che R)
E del gran Padre t'unisci al volere:
Io voglio, che tu il colpo provi avante, — il] 'l M
E che per ora giri entro il pensiere, — il] 'l M
Perché a parte entrar dei di redenzione,
Pria della pugna incontri aspra tenzone.

Indi alla madre il figlio rende, e 'l pone — il rende , e lo ripone M
Nelle sue braccia, e mentre intento mira, — e mentre] intanto MR
Vede brillar del Tempio la regione,
E che più chiaro il lume vi s'aggira, — il suo lume s'aggira M il lume suo s'aggira R
E del trono d'avorio ogni Leone[668]

---

[664] Nel distico finale dell'ottava, Perfetti torna invece all'idea della contraddizione, per la quale quel che è salvezza per alcuni, potrà esser condanna per altri.

[665] *Sponsum sanguinum tu mihi es. Exodi 4.25.* (nota Cianfogni). Ecco l'intero passo biblico (Es., 4, 24-26): *Cumque esset in itinere, in diversorio occurrit ei Dominus, et volebat occidere eum. Tulit idcirco Sephora acutissimam petram, et circumcidit præputium filii sui, tetigitque pedes ejus, et ait: Sponsus sanguinum tu mihi es. Et dimisit eum postquam dixerat: Sponsus sanguinum ob circumcisionem*. Sephora, per proteggere il marito Mosè dalla minacciata uccisione, ne unge i piedi (forse eufemismo per il pene, cfr. NGCB 1997, p. 61, 3:13) col sangue raccolto dalla circoncisione del figlio e chiama il marito *sposo di sangue*. Nei versi del Perfetti, Simeone cita l'episodio veterotestamentario avvertendo profeticamente la Vergine dei dolori legati alla Passione del Figlio. La lezione dei mmss. non coglie questa difficile ma certo esatta allusione del verso del Perfetti.

[666] Questa ottava rievoca la Passione, con immagini efficaci e costruite con una certa originalità.

[667] Il *comune e primo errore* è il peccato originale.

Accogliere il novello Rege aspira, — ogn'animal'M ogni animale R al nuovo rege aspira MR
E d'ogni intorno al Santuario stesso — e qua d'intorno MR
Un nuovo raggio splende per riflesso.

Sembra, che i Cherubini all'Arca appresso[669]
Mirinsi con più genio, e con più amore,
E con un occhio si volgano ad Esso,
Ch'è d'ogni ben l'alto primiero Autore;[670] — bene il lor primiero MR
Sembra, che il figlio al sacro fuoco appresso — fuoco] tempio M (*sed fere deletum*)
Mandi più luce, e spiri insiem più odore, — e mandi insiem più MF orrore M onore R
E che tutto risuoni inni di gloria — e da per tutto risuonin R
Al sommo Iddio per la comun vittoria. — Dio R della MR

TEMA III
I sentimenti di Attilio Regolo nel Senato di Roma.[671]

---

[668] 2Par., 9, 17-19: *Fecit quoque rex solium eburneum grande, et vestivit illud auro mundissimo. Sex quoque gradus, quibus ascendebatur ad solium, et scabellum aureum, et brachiola duo altrinsecus, et duos leones stantes juxta brachiola, sed et alios duodecim leunculos stantes super sex gradus ex utraque parte: non fuit tale solium in universis regnis*. Questo passo sulla magnificenza del trono del re Salomone segue il suo incontro con la regina di Saba: Perfetti dunque fa dello splendore di Salomone mostrato nell'accogliere la regina di Saba un'anticipazione della luce che pervade il Tempio nel momento di accogliere la presentazione di Gesù.

[669] La descrizione dei cherubini sulla copertura dell'Arca dell'Alleanza è in Es., 25, 18-21: *Duos quoque cherubim aureos et productiles facies, ex utraque parte oraculi. Cherub unus sit in latere uno, et alter in altero. Utrumque latus propitiatorii tegant expandentes alas, et operientes oraculum, respiciantque se mutuo versis vultibus in propitiatorium quo operienda est arca, in qua pones testimonium quod dabo tibi*.

[670] Perfetti immagina che i due cherubini si guardino con aumentata propensione a svolgere la loro funzione sacra (*genio*), ora che possono vedere nel Bambino presentato al Tempio l'origine stessa e il compimento spirituale di quell'alleanza di cui custodiscono la scrittura materiale. In realtà l'Arca era scomparsa con la distruzione del primo Tempio ad opera dei Babilonesi.

[671] Anche Attilio Regolo, come Coriolano, ha una parte importante nella letteratura degli *exempla* e, nei cicli iconografici ispirati ai valori civici, è tra i soggetti frequenti della pittura di tale genere (cfr. Caciorgna Guerrini 2003, pp. 51-54). Le fonti sono numerose e comprendono la letteratura delle epitomi (Eutropio, Floro), data la funzione didascalica di questi avvenimenti storico-leggendari. Regolo è indicato come *exemplum* di *magnanimitas* sulla base di Cicerone (de off., 3, 99)*: M. Atilius Regulus, cum consul iterum in Africa ex insidiis captus esset duce Xanthippo Lacedaemonio, imperatore autem patre Hannibalis Hamilcare, iuratus missus est ad senatum, ut nisi redditi essent Poenis captivi nobiles quidam, rediret ipse Carthaginem. Is cum Romam venisset, utilitatis speciem videbat, sed eam, ut res declarat, falsam iudicavit; quae erat talis: manere in patria, esse domui suae cum uxore, cum liberis, quam calamitatem accepisset in bello communem fortunae bellicae iudicantem tenere consularis dignitatis gradum. Quis haec negat esse utilia? quem censes? Magnitudo animi et fortitudo negat.* Di Livio abbiamo il passo della per. XVIII: *Regulus missus a Carthaginiensibus ad senatum ut de pace et, si eam non posset impetrare, de commutandis captiuis ageret, et iureiurando adstrictus, rediturum se Carthaginem, si commutari captiuos non placuisset, utrimque negandi auctor senatui fuit, et cum fide custodita reuersus esset, supplicio a Carthaginiensibus de eo sumpto periit*. Valerio Massimo, 1, 1, 14: *Sed quae ad custodiam religionis adtinent, nescio an omnes M. Atilius Regulus praecesserit, qui ex uictore speciosissimo insidiis Hasdrubalis et Xantippi Lacedaemonii ducis ad miserabilem captiui fortunam deductus ac missus ad senatum populumque Romanum legatus, ut ex se et uno et sene conplures Poenorum iuuenes pensarentur, in contrarium dato consilio Karthaginem petiit, non quidem ignarus ad quam crudeles quamque merito sibi infestos deos reuerteretur, uerum quia his iurauerat, si captiui eorum redditi non forent, ad eos sese rediturum. potuerunt profecto dii inmortales efferatam mitigare saeuitiam. ceterum, quo clarior esset Atilii gloria, Karthaginienses moribus suis uti passi sunt, tertio Punico bello religiosissimi spiritus tam crudeliter uexati urbis eorum interitu iusta exacturi piacula*. Appiano, St. Rom., Pun., IV parla del supplizio in una gabbia con spunzoni: *Τόνδε μὲν δὴ μετ'οὐ πολὺ κάμνοντες οἱ Καρκεδόνιοι, σὺν οἰκείοις πρέσβεσιν ἔπεμψαν ἐς Ρώμην, ἐργασόμενον σφίσι διαλλαγὰς, ἢ ἐπανήξοντα. καὶ ὁ Ατίλιος Ρῆγλος ἐν ἀπορρήτῳ τοῖς τέλεσι Ρωμαίων ἐπισκήψας ἐγκρατῶς ἔχεσθαι τοῦ πολέμου, ἐπανῆλθεν ἐς λύμην ἕτοιμον. καὶ αὐτὸν οἱ Καρκεδόνιοι, καθείρξαντες ἐν γαλεάγρᾳ κέντρα πάντοθεν ἐχούσῃ, διέφθειραν*. Polibio invece dà della vicenda di

Attilio Regolo una valutazione addirittura negativa, da cui imparare come dopo un successo non si debba confidar troppo nella fortuna e comunque non riporta l'aneddoto dell'ambasceria al senato (I, 35): *Ἐν ᾧ καιρῷ πολλά τις ἂν ὀρθῶς ἐπισημαινόμενος εὕροι πρὸς ἐπανόρθωσιν τοῦ τῶν ἀνθρώπων βίου συντελεσθέντα. καὶ γὰρ τὸ διαπιστεῖν τῇ τύχῃ, καὶ μάλιστα κατὰ τὰς εὐπραγίας, ἐναργέστατον ἐφάνη πᾶσιν τότε διὰ τῶν Μάρκου συμπτωμάτων· ὁ γὰρ μικρῷ πρότερον οὐ διδοὺς ἔλεον οὐδὲ συγγνώμην τοῖς πταίουσιν παρὰ πόδας αὐτὸς ἤγετο δεησόμενος τούτων περὶ τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας.* L'epitome di Floro (I, 18) fa morire Regolo sulla croce: *Quippe diversa quam hostis mandaverat censuit, ne pax fieret nec commutatio captivorum reciperetur. Sed nec illo voluntario ad hostis suos reditu nec ultimo sive carceris seu crucis supplicio deformata maiestas, immo his omnibus admirabilior*. Agostino (de civ. Dei, II, 23) cita la fine di Regolo quale esempio di come *posse etiam homines, sicut fuit Regulus, captiuitate seruitute inopia, uigiliis doloribus excruciari et emori diis amicis*. Gellio riferiva la versione del supplizio tramite taglio delle palpebre (Noct., VII, IV, 1-4): *Quod satis celebre est de Atilio Regulo, id nuperrime legimus scriptum in Tuditani libris: Regulum captum ad ea, quae in senatu Romae dixit suadens, ne captivi cum Carthaginiensibus permutarentur, id quoque addidisse venenum sibi Carthaginienses dedisse, non praesentarium, sed eiusmodi, quod mortem in diem proferret, eo consilio, ut viveret quidem tantisper, quoad fieret permutatio, post autem grassante sensim veneno contabesceret. Eundem Regulum Tubero in historiis redisse Carthaginem novisque exemplorum modis excruciatum a Poenis dicit: "In atras" inquit "et profundas tenebras eum claudebant ac diu post, ubi erat visus sol ardentissimus, repente educebant et adversus ictus solis oppositum continebant atque intendere in caelum oculos cogebant. Palpebras quoque eius, ne conivere posset, sursum ac deorsum diductas insuebant." Tuditanus autem somno diu prohibitum atque ita vita privatum refert, idque ubi Romae cognitum est, nobilissimos Poenorum captivos liberis Reguli a senatu deditos et ab his in armario muricibus praefixo destitutos eademque insomnia cruciatos interisse*. Zonara (VIII, 15) riprende la tradizione del supplizio più complesso: *Ἡ γερουσία δὲ τῆς ἐκείνου σωτηρίας ἕνεκεν καὶ τὴν εἰρήνην ποιήσασθαι καὶ τοὺς αἰχμαλώτους ἀντιδοῦναι προτεθύμητο. γνοὺς οὖν τοῦτο αὐτός, ἵνα μὴ τὸ συμφέρον δι' αὐτὸν καταπρόωνται, ἐπλάσατο πεπωκέναι φάρμακον δηλητήριον, καὶ μέλλειν πάντως ὑπ' αὐτοῦ ἀπολέσθαι. καὶ οὔτε ἡ σύμβασι γέγονεν οὔτε τῶν αἰχμαλώτων ἡ ἀμοιβή. ἀπιόντος δ' αὐτοῦ σὺν τοῖς πρέσβεσιν ἀντελάβοντο ἄλλοι τε καὶ οἱ παῖδες καὶ ἡ γυνή· οἱ δ' ὕπατοι μήτ' ἐθέλοντα καταμεῖναι αὐτὸν ἐκδώσειν ἔφασαν μήτ' ἀπιόντα κατασχεῖν. καὶ οὕτω προτιμήσας μὴ παραβῆναι τοὺς ὅρκους ἀνεκομίσθη. καὶ αἰκισθεὶς ὑπ' αὐτῶν, ὡς ἡ φήμη λέγει, ἀπέθανε. τὰ γὰρ βλέφαρα αὐτοῦ περιτεμόντες, καὶ χρόνον τινὰ ἐν σκότει καθείρξαντες, εἶτα εἰς σκεῦός τι σύμπηκτον κέντρα πανταχόθεν ἔχον ἐμβαλόντες αὐτὸν καὶ τρέψαντες πρὸς τὸν ἥλιον, οὕτως ὑπὸ κακοπαθείας καὶ ἀγρυπνίας μὴ δυνάμενόν πῃ κλιθῆναι διὰ τὰ κέντρα διέφθειραν. ἃ πυθόμενοι οἱ Ῥωμαῖοι τοὺς πρώτους τῶν παρ' αὐτοῖς αἰχμαλώτων παρέδοσαν τοῖς ἐκείνου παισὶ καὶ ἀνταικίσασθαι καὶ ἀνταποκτεῖναι.* Dante (Conv., IV, V, 14) inseriva la storia del sacrificio di Regolo nella serie delle azioni illustri dei grandi romani delle origini, determinate da un infusso divino volto ad orientare la storia di Roma verso il fine assegnatole nella storia della salvezza (*Chi dirà del cattivato Regolo, da Cartagine mandato a Roma per commutare li presi cartaginesi a sè e a li altri presi romani, avere contra sè per amore di Roma, dopo la legazione ritratta, consigliato, solo da umana, e non da divina natura mosso?*) . Boccaccio (de casibus vir. ill., 5, 3) riferisce la tradizione del supplizio con accecamento e conclude con allusione alla sorte dell'anima di un tale uomo: *Postquam autem Romam ventum concessusque senatus, legatione deposita, Attilius rogatus sententiam dicere, non suum sed publicum bonum prospectans inquit: minime de re publica esse pro confecto sene robustam iuventutem reddere urbique fesse atque exhauste viribus pacem aliquam exhibere poscenti. Magnum istud, sed maius supererat ut maior Reguli monstraretur integritas: poterat amicorum atque necessariorum precibus suasionibusque, optimo pro re publica dato consilio, infideles atque irreligiosos lusisse hostes et leta apud suos frui libertate, si libuisset. Quam adeo perseveranter sprevit ut ad sevos et iam merito iratos maluerit hostes reverti quam suam in aliquo fidem infringere aut sacrum iusiurandum modo aliquo violare; et sic catenas, quas exuerat, a Roma Cartaginem remeans reintravit. Quid ob tam intemeratam fidem arbitrari possumus nisi, loco subtracte felicitatis, Fortune crimine, a superis eternum decus fame viri incliti reservatum esse tantoque lucidius factum quanto videtur fidelius recusatum? Cartaginenses autem cognita que eius in senatu fuerit sententia, accensi rabie sevissimum mortis genus excogitantes, eum somno privari iusserunt, ut eo affectus tedio et pena incessabilis cruciatus deficeret. Palpebris igitur oculorum illi decisis, eum super quasdam arbitror tabulas, ex quarum planitie crebri insurgebant aculei, vinctum posuere senem, quorum inquietatione continua et assidua sanguinis emissione, cum nec in soporem declinare posset, quem iure nature etiam inter aculeos maxime appetebat, mortuus est. O mors longe clarior quam plurimorum hominum vita, quanta cum inclita laude strenui viri spiritum ad inferos detulisti!* Più arduo pensare che in sede di improvvisazione ci sia stata memoria dell'ode oraziana (III, 5), che propone l'esempio di Regolo in opposizione alla sorte dei soldati di Crasso rassegnati alla ignavia di esuli in terre lontane (*hoc caverat mens provida Reguli / disentientis condicionibus / foedis et exemplo trahentis / perniciem veniens in aevum*); forse più probabile la memoria della scena del distacco (*fertur pudicae coniugis osculum / parvosque natos ut capitis minor / ab se removisse et virilem / torvus humi posuisse vultum, / donec labantis consilio patres / firmaret auctor numquam alias dato, / interque maerentis amicos / egregius properaret exsul*). Ma è soprattutto da ricordare, proprio per la memoria che Perfetti poteva averne, la tragedia "Attilio Regolo" che Girolamo Gigli (zio del nostro poeta) aveva tradotto dal testo francese di Jacques Nicolas Pradon per una rappresentazione romana del 1711. La rappresentazione fu tenuta dai convittori del Seminario Romano e non è da escludere che Perfetti vi abbia assistito. In ogni caso il testo del Gigli

Gran Padri, avanti a Voi Regolo viene,
Ma con quel cuor, ch'è proprio d'un Romano, — ch' *om.* R d'un] di R
Che tra 'l rigor delle ostili catene — rigore R ostili] pie M rie R
Non langue il cuor, se avvinta sta la mano: — s'avvinta tien MR
Io vengo a favellar per comun bene, — commun M
Amor di me viva da me lontano,
Non per vendetta adesso io mi rammento,
Che fui prigion sol per un tradimento.[672]

Son meco prigionieri e cento e cento — Son meco] con meco M con me son R
Illustri Eroi; Cartago quindi spera
Aver d'alta vittoria un argomento
Che fora a vostre glorie ed ombra e sera; — vostre glorie R e fora a vostra gloria ed ombra, e sera M
Spera salute da un suo tradimento,
Che può sol colle frodi essere altera; — che colla frode sol può esser altiera M che colle frodi sol
Ma Roma no, che è grande e forte — Roma no, Roma ch'è R [può esser altera R
Sa trionfare ad onta ancor di morte. — sa trionfare a dispetto di morte MR

Promette pace a voi e lieta sorte, — a lui MR
Se voi rendete ad essa i prigionieri;
Ma non lo fate già, non fate forte
Quella nemica, e gli empi suoi pensieri. — questa M gl' M
So che il mio dir mi costerà la morte,
So che il mio dir farà miei giorni neri,
Ma so morire, e so d'esser Romano
Ho forte il cuor, come ho forte la mano.

Forse vi reca orror tanto Romano
Sangue veder versare a Voi d'avante, — versar MR
Ma credete[673] pensier folle ed insano — è pensier R
Dar libertade al prigioniero errante,
Che render può vostro consiglio vano: — pensiero MR
Cartago ognor sarà viepiù costante,

---

doveva essergli noto. Nella tragedia, la scena non è in Roma, come nella tradizione, ma in una *campagna con padiglioni, e veduta di cartagine assediata*: Pradon specificava nella *protesta* (Gigli 1711, p. 7), inserita a premessa alla traduzione italiana del Gigli, che la trasposizione era stata operata per motivi di unità di tempo e di luogo. Nella scena X del quinto atto si riprende anche il particolare del finto avvelenamento, già presente in Zonara.

[672] Il motivo del tradimento è particolarmente presente nella tragedia citata. Cfr. Gigli 1711, p. 24. Il proconsole Metello (interpretato nella rappresentazione romana del 1711 dal figlio di Girolamo Gigli e cugino del Perfetti, Lodovico) mette in guardia Regolo contro le tendenze proditorie del tribuno Mannio e dello spartano Santippo che è stato chiamato ad organizzare la difesa di Cartagine (*Sapete pure chi sia Santippo, che comanda oggi in Cartagine. Le sua armi sono gli stratagemmi, le sue difese sono gli inganni. […] Del Tribuno poi (vi dirò il mio sentimento) fidatevi quel manco, che voi potete. Egli riguarda con occhio invidioso tutta la prosperità dei vostri successi, e non sa dissimilare il dispiacere, che prova in sentire lo strepito delle vostre lodi.* Atto I, scena III). In un sololoquio rivolto addirittura agli dei (Atto I, scena V), Mannio confessa di ordire il tradimento ai danni di Regolo, convincendolo ad attaccare Cartagine dalla parte errata con false informazioni su una breccia nelle mura. Le ragioni del tradimento sono l'invidia per i trionfi di Regolo, una offesa ricevuta e soprattutto l'amore per Fulvia, figlia di Metello e promessa a Regolo. Nell'ultima scena del quintio atto Mannio finirà straziato dai soldati romani che son venuti a sapere del tradimento.

[673] Evidentemente da intendersi come imperativo.

Se a quella i prigionieri voi rendete,
I nemici allevate, e nol sapete.

Questo è un inganno loro, e nol vedete; — quest'è R
Vuol dare a voi motivo di timore,
E vuol sapere se voi temer sapete, — vuol veder MR
O tra voi pur serbate invitto il cuore; — O] e MR
Chi vuol toccar le prime auguste mete, — anguste MR
Scacci pensier sì avverso al proprio onore; — sì vil dal proprio cuore M
Ma pure Attilio morirà: che importa ?
Purché non s'apra sì funesta porta.

Chi muor glorioso non ha vita corta,
E vive ancor dopo l'istessa morte, — e campa ancor dopo l'infausta morte MR
Che la sua gloria entro agli Elisi ei porta — entro *om.* MR
Per fare ai nostri Eroi maggior la corte. — a far a nostri M a far a' vostri R
So che mi aspetta alla nemica porta[674] — m' MR
Con ansietà l'armata ostile e forte,
E colassù da quella porta[675] aspetta
O il proprio stuolo[676], oppur la sua vendetta. — o pur M

Giurai tornare, e 'l vero onor mi detta, — tornar MR e il vero M el ver R
Ch'io torni là dove debbo morire;
Col far di me Cartago aspra vendetta
Il varco m'aprirà d'un gran gioire;
Se giacerà la spoglia mia negletta,
Misero avanzo d'altrui sdegni ed ire; — trofeo sarà degli altrui MR
In Roma almeno si dirà che ho vinto, — ch' R
E trionfato ancor cadendo estinto. — allor ch'io cadi M allor che vivo estinto R

Qual tra l'onde del mare un indistinto — mar R
Rumor s'ascolta al destarsi tempesta; — destar di MR
Chi di pallore, e chi di sdegno tinto
De'Senatori in sé più affetti desta. — dei senatori M in sé più] e mille M a mille R
Grida taluno, è meglio restar vinto; — tal'uno M
Che se Regolo in vita ognor ne resta, — ancor MR
Esempio di valor, trofeo di gloria, — valore R e insiem di gloria MR
Recherà a noi ben più di una vittoria. — otterrà a noi un'altra gran vittoria MR

Chi più severo, alla Romana Storia,
Dice, s'aggiugnerà pregio maggiore, — aggiungerà R
Che egli ritorni alla Romana gloria, — ch' MR
Questo sarà il più famoso onore;
Ma dicon altri, costa tal vittoria — altri dicon MR
A Roma troppo grave alto dolore.

---

[674] La porta di Cartagine.
[675] In contrapposizione alla *porta* di due versi prima, questa è la porta degli Elisi.
[676] Lo stuolo degli altri Eroi.

Così di Roma tra gli augusti figli — gl’ M
Dubbiosi s’agitavano i consigli. — in dubbio si rivolsero MR

Ma quei, che scorge al balenar de’cigli,
D’onde traspirar suol del cuor l’affetto, — traspira del cuore MR
Quai volgonsi tra lor tutti i consigli,
E qual idea ciascun serba nel petto; — idea serban dentro del MR
Dice, Romani, tra stragi e perigli
Dobbiam calcare il bel sentiero eletto
Di nostra gloria; e chi Roma ha fondato
Sì luminose tracce ci ha segnato. — traccie ci ha stampato MR

Fin’or l’Impero in pie’ di Roma è stato — sin MR
Prima che ancora Attilio ne nascesse,
Chi la semenza di mia gloria ha dato
Senza di me saprà ridurla a messe;
Senza di me sarà grande il Senato;
Qual disonor saria, se si dicesse,
Che Roma per salvare un Cittadino — salvar M
Posto ha in oblio il pubblico destino ? — post’ MR

Infino il Villanel sul giogo alpino, — insino MR nel M poggio alpino MR
Se vede un ramo, che secco si perde,
Gli fa provar della scure il destino
Per mantener’a quella pianta il verde; — mantenere R
Se muor trafitto un solo Cittadino,
Per questo Roma già non si disperde;
Ma se poi Roma cade, i Cittadini — cede R
Forz’è che cedano a’comun destini. — sono già oppressi MR dai M da’ R

Dunque il mio collo alla scure s’inchini,
E s’offra al ferro il generoso petto,
Pur che viva l’onor de’Cittadini, — de i M
L’onor, che fu di Roma il primo insetto[677]: — inserto MR (*sic R et fortasse M qui in margine suprascr.post*
Forse si cambieranno i rei destini, — placheran questi MR (placheranno M) [*deletam verbi partem*)
E i Numi in Cielo avranno tal diletto
Nell’opre mie, che faran vincitore
Il popol mio per premio, o per rossore. — mio *om.* R

Ma perché son marito, e genitore,[678]

[677] Verrebbe di segnare questo termine con una *crux desperationis* oppure ipotizzare un *lapsus auris* dei trascrittori, da correggere congetturalmente in *inserto*, così come probailmente fa il manoscritto, che però ha cancellato la seconda parte della parola già scritta sotto: questo termine riprenderebbe comunque le metafore botaniche delle due ottave precedenti (la *semente* ridotta a *messe* e il ramo secco che, potato, ridà vita alla pianta) alludendo ad un vivificante innesto. In alternativa, la lezione può esser salvata pensando ad un obsoleto latinismo (participio sostantivato di *inseco*) con il senso di *intaglio*.

[678] Da questo verso e a proseguire nelle prossime ottave, Regolo, nella improvvisazione di Perfetti, si dilunga nel contrasto tra amore della patria e senso dell’onore da una parte e affetti familiari dall’altra. Può essere invenzione del Perfetti o memoria della citata tragedia. Pradon aveva inserito nella sua tragedia questo ampio spazio per la vicenda amorosa di Regolo e Fulvia, figlia di Metello, e aveva riservato intere scene alla presenza del figlio Attilio, come

Sento destarsi in me dentro del petto — dentro del petto] tenero affetto R
Amore, che s'affaccia un poco al core — cuore MR
Per certa via del più tenero affetto; — tenero affetto] nascoso petto R
Vorria sfogarsi in lacrimoso umore,
Ma rimirando in questo augusto aspetto
Di Senatori, la nativa pena — nativa] natura R
La vostra maestà tiene, e raffrena. — e vostra maestà la tiene e affrena R

Gridin quanto si vuole, alla catena
M'offro, o Romani, e al nemico livore;
Oblio la tenerezza, amo la pena,
E più di lor mi cale il proprio onore; — e più di loro amo il mio proprio onore MR
Ma pur seccarsi non può questa vena, — più MR
Ch'ha la sorgente dentro a questo cuore; — che R a *om.* R
Giacché colà mi vuole il fiero Fato,
Padre al mio figlio resterà il Senato.

Fatelo andare a queste mura allato,
E ricordate, quivi il Genitore
In pro della sua Patria ebbe parlato,
E andò a 'ncontrar la morte con valore: — incontrar MR
Ond'Ei tra queste massime educato
Spiri contro Cartago ira e terrore,
Ed al suo Padre, e alla Patria diletta
Ne rechi onor, de' rei colla vendetta. — e rechi insiem vendetta MR

Oh che piacer se la prole diletta
Saprà ch'io muoio per la Patria mia !
Fia ch'egli ancor divenga un dì saetta — ancora R diventi saetta MR
Contro una peste così fiera e ria; — fera R
E che genio d'onore e di vendetta
Ai spirti giovenil faccian la via: — faccin R
E in rimirando lui, trovi risorto
Roma il suo Attilio, poich' e' sarà morto. — poi che sarà MR

Questo sarà l'unico mio conforto,
e in mezzo là tra 'l sangue e le ferite — tra il M tral R
Questo sollievo nel mio petto io porto, — io *om.* MR
Questo terrà l'angoscie ognor sopite: — questa tien le speranze ognor gradite MR
Io nel mio figlio viverò risorto,
Nelle massime sue forti e ardite; — et ardite R
Ritroveranno le nemiche squadre
Nel figlio appunto raddoppiato il Padre.

Della mia sposa, e della dolce Madre,
Del figlio mio prenda il Senato cura,

---

elementi non destinati a mettere in discussione la scelta inflessibile di Regolo, ma drammaturgicamente capaci di creare la tragicità, sottolinenando il dolore provocato da quella scelta.

Io mentre vo tra le nemiche squadre
Ella si resta in doglia ed in paura, — in doglia afflitta, e dura MR
Ad ambi sia questo Senato Padre,
D'amore almen, se non è di natura:
Onde viva il mio figlio nel valore,
Se viverà la madre nel dolore. — se quella viverà poi nel dolore MR

Ma so che alfin da quest'istesso fuore — ma i so ch'al fin da questo istesso fuore M
Lezioni apprenderà di gran fortezza, — lezzioni MR
E che saprà soffrir senza timore, — soffrir questo dolore MR
Come esige l'insolita grandezza — richiede l'alta sua MR
Del suo illustre Esemplar, che dall'onore — di quel gran fatto, ove spinto da onore MR
Spinto sen va dove la morte sprezza: — sen va il mio cuore, ove la morte sprezza MR
D'uopo è ch'Io torni: addio vado a morire; — che torni MR
Anzi no, dissi mal, vado a gioire.

Così dicendo ei s'alza, ed in ciò udire — e in così dire M e in ciò sentire R
A truppe vanno ad Esso i Senatori, — truppa R
Chi vuol frenare quel valor, quell'ire,
Chi vorria suggerir nuovi timori; — chi vuol poi MR
Quegli, che gli ode, tosto vuol fuggire, — quelli R gli] l' M
E tenta uscir dal gran Senato fuore: — e vuole MR fuori R
Lo segue allora un folto e denso stuolo;
Ma Egli risponde, voglio morir solo.

Sono obbligato al giuramento io solo,
E solo ancora debbo andare a morte; — io solo R
Rimanga quivi il generoso stuolo
A custodir queste temute porte:
Ho cuor, che basta a far vermiglio il suolo,
Né cerco al mio morire alcun consorte; — morir MR conforte R
Anzi la morte mi fia più diletta,
Se qui riman chi faccia la vendetta. — qui *om.* MR rimane MR facci R

Così qual Cervo punto da saetta,
Che a rintracciar sen va l'amato umore, — cercar se ne va MR
Parte da Roma il generoso in fretta, — il generoso da Roma s'affretta MR
E va a cercar di sua morte il rigore; — della morte MR
Né si rivolge alla Patria diletta,
Che teme udir qualch'aura dell'amore
Di Sposo, e Padre; ma sen corre dove
Del valor suo far dee l'ultime prove. — ei deva far le disperate prove MR

Giunto in Cartago alfin'appunto dove — al fine, e giusto dove M alfine è giunto dove R
L'aspetta l'ira d'empio vincitore,
Alzando prima gli occhi al sommo Giove, — gl' M
Implora al termin suo forza e valore:
Dice il nemico: e quai ci arrechi nuove ? — ci *om.* R
Nuove per voi di pianto e di terrore:

Roma non ebbe mai ne'suoi pensieri
Di rendervi i bramati prigionieri. — né render già vi vuole i prigionieri MR

Chi nulla spera, nulla ancor disperi,
Vita non spero, e non temo la morte,
Perché versiate i vostri sdegni fieri,
Eccovi del mio sen larghe le porte: — cuor MR le larghe porte R
Io me n'andrò là tra gli spirti fieri, — me n'anderò là tra gli spirti altieri MR (alteri R)
Che negli Elisi hanno felice sorte,
E dall'aperto petto ivi vedranno
La mia costanza, e insieme il vostro inganno. — insiem' MR

Se un tradimento è cagion del mio danno,
E' cagion anche d'immortale onore. — anco MR
Io vincitore, e ognun di voi tiranno — io sarò vincitore, e tu tiranno MR
Sarà; che vive ognor chi illustre muore: — e sempre vive, chi glorioso muore MR
Non mi vedrete nell'estremo affanno — ultimo MR
Spirare idea di doglia o di terrore; — spirar M R e di MR
E quei moti dell'anima negletta
Spirti saranno d'ira e di vendetta. — saranno spirti MR

Così favella, e generoso aspetta
La morte sua, e già la morte viene;
La turba iniqua rea e maledetta — e rea, e maledetta M
Appressa contro lui già le catene: — appresta MR
Egli stende la mano, e l'ire affretta,
Quasi per scherno a dispregiar le viene, — disprezzar MR
Pieno di sdegno insieme e di valore
Cresce altrui viepiù l'ira ed il furore. — accresce sempre più l'ira, e il furore MR

Quindi in botte[679] racchiuso con dolore
Da acuti ferri, da fiere punture, — d'acuti R di fiere R e da fiere M
fremendo d'ira insieme e di furore — pieno di sdegno insieme, e di valore MR
Mostra le luci intrepide e sicure:
Né mai fra tanto duol, che dà terrore, — tra tanto duol, tanto terrore MR
Voci tramanda miste di paura,
Né il ferro già nella sua morte schiva, — né la sua morte R
Né muor morendo, perché Roma viva. — purché MR

EPILOGO, O RIPETIZIONE DE' SUDDETTI TRE TEMI

Figlio mio dove vai tu ?
Dove è volto quello sdegno ?
Pare a te desìo di regno,

[679] La botte è presente nella tradizione iconografica, ma non nelle fonti, dove si parla di *γαλεάγρα* (gabbia) o di *σκεῦος* (attrezzo, termine generico).

Ma è furor; non è virtù.

Tu t'idei palme e vittoria
Di Città Madre e Regina;
Ma è qual mai sia per te gloria — ma qual mai può esser gloria MR
Di tua Patria esser ruina ? — far MR

Sarai forse vicitore
Dell'oppressa tua Città;
Ma ogni secol poi dirà,
che tu fosti un traditore.[680]

Nel vederti assiso in trono
Ti dirà forse il rimorso,
Era meglio il raffrenare — di piegare MR
Al furore un poco il corso, — all'ingegno MR
E aver gloria di perdono.[681]

Passeggiando per le strade,
Vittorioso un giorno il pie',
Ogni sasso dirà a te,
Serba un'ombra di pietade.

Al mirar del Tebro altero — nel mirar nel MR
L'onde, l'una all'altra avvolta, — con tant'onde un'onda involta MR
Sovverratti, anch'io una volta — sovverrà ch'anco una volta MR (che R)
Già lo fei di sangue nero. — io lo fei MR

E avrai cuor portare avante
In trionfo il tuo delitto,
E mirare il vecchio afflitto, — mirar R un MR
E la Sposa lacrimante ?

E del sangue Cittadino,
Pien di sdegno, e pien d'orgoglio
Vorrai farti, empio, un gradino
Per salire audace al soglio ? — salire un giorno MR

Ma se il cuor posto in tempesta
Non arresta — *haec verba om. R*
Di pietade il sentimento, — *post hunc versum ins.R:* non lo placa, e non l'arresta
Sfoga pur l'ira e 'l furore; — sfoga l'ira, ed il furore MR
Ma ad un figlio traditore
Primo scopo sia il mio petto.

[680] Il tema del tradimento richiama anche il tema di Attilio Regolo.
[681] Il riferimento al perdono era nelle conclusioni del discorso di Veturia a Coriolano e sostituiva, come già si è osservato, una motivazione di morale cristiana a quelle esclusivamente riferite alla morale civica tramandate dalle fonti.

Che se a Roma, o figlio mio,	o *om.* MR
Vuoi recare e stragi e morte,	*primum* e *om.* MR
Ecco a Roma ora m'invio,	
E t'aspetto a quelle porte.	
E il mio cuore ti dirà:	se tu vuoi qua entrare
Se tu vuoi qua penetrare,	il mio cuore ti dirà
S'ha a passar prima di qua;[682]	se tu vuoi qui trionfare *haec tetrasticha* s'ha passar prima di qua *scr. MR fortasse recte*
Mi vedrai a tutti avante	
Con un volto irato e forte	
Aspettar prima la morte	
Dal tuo brando fulminante.	e far fronte MR al cuore amante M a cuor costante R
Io già so quel crudo impegno,	
Che tu serbi dentro il cuore,	
Che di Sposa al dolce amore	
Non cedé tuo fiero sdegno.	cedeo M tuo grande MR
La tua Sposa ti parlò,	
Né placò il tuo furore	
Colle voci, che l'amore	
Sovra il labro le stillò.	labbro R
Pure in ciò la scusa appare	
D'un'eroica fortezza,	
Che non vollesi mostrare	
Vinta sol per tenerezza.	vinto M sol da MR
Ma i'ho un non so che di più[683]	un *om.* M io però so che di più R
Per piegar te, e le tue squadre;	
Port'io titolo di Madre,	porto il MR
L'ubbidienza porti tu.	
Se tu cedi, niun dirà,	
Che il tuo cuore è fatto vile,[684]	
Ma dirà bensì, che umile	
Il rispetto a me lo fa.	
Ma ben vedo che il tuo pie'	
Già s'arresta, e 'l cuor duella,	il R

[682] Ricordiamo i già citati passi di Plutarco (*οὕτω διανοοῦ καὶ παρασκεύαζε σαυτὸν ὡς τῇ πατρίδι προσμεῖξαι μὴ δυνάμενος πρὶν ἢ νεκρὰν ὑπερβῆναι τὴν τεκοῦσαν*) e di Shakespeare (*thou shalt no sooner / march to assault thy country than to tread - / trust to't, thou shalt not – on thy mother's womb, / that brought thee to this world*).

[683] Verso infelicemente cacofonico.

[684] La Veturia del Perfetti banalizza il dramma interiore di Coriolano riducendolo ad un contrasto tra alterigia e umiltà, sul quale dovrà trionfare il rispetto per la madre e per la patria. Ben più articolato era il lungo discorso di Veturia in Dionigi. Vero è però che Perfetti, nonostante una forma dell'espressione retorica e superficiale, cerca di interiorizzare le motivazioni della scelta di Coriolano, in modo coerente con la volontà di sovrapporre all'*exemplum* civico un dramma della coscienza.

Che a bastanza in te favella
Sangue mio, che scorre in te.

Io so ben, che il cuor ti dice
Con un certo alto linguaggio.
E' pazzia, non è coraggio
La tua fiera voglia ultrice. — l'ideata tua vittoria MR

Figlio, figlio, i passi arresta, — figlio mio il passo arresta M
Non portar cotanta altura, — portare tanta MR
Mira come sulle mura
Il trionfo ognun t'appresta. — ogn'un M

Se vedran le tue bandiere — vedrà M
Poste al suolo, e lì piegate, — e *om.* MR
Tutte in truppe qui adunate
Ti vedrai le genti a schiere.

Diran, viva Coriolano
Di te stesso vincitore, — del roman trionfatore MR
Viva il gran trionfatore — viva viva il vincitore MR
Del furor cieco ed insano. — forte in cuore, e forte in mano MR

Rimarrai nel suolo oppresso;
Ma la gloria non sia tolta, — fia R
Che avverrà da quella folta — ch' M
Calca, che viene all'amplesso. — vien MR

Te lo chiedo per l'umore,
Che a te diedi un dì bambino, — ti MR
Io pretesi un Cittadino
D'allevar, no un traditore. — no un] non R

Te lo chiedo per quel Padre,
Ch'entro me ti generò, — che un dì ti generò MR
E che afflitta e mesta Madre
Con tre figli mi lasciò. — *hic R ins. denuo duo tetrasticha iam supra trascritta: "se tu cedi niun dirà etc." usque ad "sangue mio che scorre in te"*

Pensa qual rossore avrà, — pensa quale avrà rossore
Se un Romano quivi ucciso — se un romano nell'Eliso
Per tua mano nell'Eliso — per tua mano qui diviso
Pieno d'ira se n'andrà. — nel cader se n'anderà *hos quinque versus*
per tua mano caderà *pro quattuor illis scr. MR*

Nell'entrare in quel bel regno
Tutto rabbia e tutto sdegno
Al buon Vecchio tuo dirà, — *hunc v. om. MR*
Disgraziato Genitore, — *hunc v. om. MR*

Il tuo figlio traditore
A i Romani così fa; — a roman questo gli fa M dirà a'romani questo fa R

E in udire il Padre antico, — e in sentire M nel sentire R
Che ai Latini strage hai dato, — che ai romani M ch'a'romani morte hai dato R
Dirà tosto ho generato
Non un figlio, ma un nemico.

Ma che più dimora io faccio ?
Figlio mio depon l'altiero — altero M
Genio tuo, sei progioniero,
Prigionier di questo abbraccio.

T'ho legato, adesso andiamo
Dentro Roma tutti amore, — tutto MR
E dell'ira e del furore — che di Roma, e del furore MR (e di Roma R)
Lieti insieme trionfiamo. — tutti insieme M tutt'insieme R

Ecco la virtù d'un pianto,[685]
Che con dolce e bel consiglio
Sa placare il cuor d'un figlio
Dallo sdegno acceso tanto ! — oppresso, e infranto MR
hic scr. R: Tema 2°

Ma pietà troppo maggiore,
E d'amor più alto consiglio — fu l'amor più gran consiglio MR (d'amor R)
Fu l'offrir l'eterno Figlio — fu *om.* R l'offerir MR
Per salvare un traditore.[686]

A reo gregge ed in errore — ch'è in errore R
Sì dovea portar lo scempio;
Ma la Madre al Sacro Tempio — ma la madre pien d'amore M ma la madre tutt'amore R
Die' per Vittima il Pastore. — lo portò nel sacro tempio MR

Con cuor fermo e luci immote
La grand'Ostia Ella rimira, — la gran vittima rimira MR
E non piange, e non sospira
Mentre l'offre al Sacerdote.

Il buon vecchio in man lo prende
Tutto umìl, tutto festante,
E per gioia in cuor tremante — il cuor R
Gli occhi al ciel devoto stende. — gl' M

---

[685] *Passaggio dal primo al secondo tema.*(nota Cianfogni).

[686] Uno degli argomenti che Perfetti elegge per tenere insieme i tre temi è questo del tradimento. In questo verso il nostro improvvisatore deve forzare notevolmente la correttezza teologica della intrerpretazione della Passione, mettendo al centro della salvazione addirittura Giuda, se a lui allude questo termine. In alternativa *traditore* potrebbe interndersi (in considerazione dell'ottava che segue e della prospttiva antiebraica di alcuni di questi canti) riferito all'intero popolo ebraico, che compirà il deicidio.

(Quando gioia è con terrore,
Tosto inonda con gran piena, — con tal pena MR
Muove i spirti, e in un gli affrena, — in un] insiem MR — gl'affrena M
Onde poi nasce il tremore).

E mirando il Divin Figlio
Pura Vittima innocente,
Così dice alzando il ciglio,
E levando al Ciel la mente: — e alzando insiem la mente MR

Padre Eterno se ti piace
Esaudir questi miei detti, — voti R
Per pietade omai dimetti, — omai] tu MR
Buono Iddio, tuo servo in pace. — il servo MR

Basta quello agli occhi miei, — questo MR
Tutto il resto l'alma sprezza, — l'alta idea di gran virtude MR
Dappoiché mirar potei, — rimirare oggi potei R rimirare oggi potrei M
Grande Iddio, la tua salvezza. — grand' MR — salute MR

Gran salute delle agnelle, — dell' R
Grand'idea d'ogni costume,
Chiaro acceso e vivo lume
Preparato ad Israelle. — Isdraelle R

Lume pien di raggi ardenti
Per scoprire il primo vero,
Che farà scorta al sentiero — lume al MR
Poi quaggiù dell'altre genti. — all' R

Chi in Betlem scrisse ed orò, — chi in Betlemme dimorò MR
Con la penna a questo canto,
Ch'era misto insiem di pianto,
Un trisagio[687] v'aggiuntò.

Gloria al Padre, al Figlio gloria,
Gloria al sommo eterno Amore, — tuo eterno M tuo eterno R
Che ci trae d'un tale errore, — da MR tal R
Che ci porge tal vittoria. — tal] la MR

Come pietra, che in sé chiude — come] qual MR — racchiude MR
Di più gemme la virtude:
Del buon vecchio i sacri detti,
Così veggio in lontananza — come MR
Ch'effigiaro alla speranza

[687] E' l'invocazione presente anche nella liturgia latina in cui è detta *Sanctus*, desunta da Is., 6, 3, dove il profeta ha una visione di Dio acclamato dai Serafini, che mentre lo circondano in volo con le loro ali, pronunciano proprio queste parole: *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus exercituum; / plena est omnis terra gloria ejus.* Il termine trisagio dipende dall'aggettivo greco τρισάγιος (tre volte santo).

Mille più teneri affetti.

Par che dica; ecco quel bello
Ab eterno ucciso agnello,
Ecco l'iride beata,
Ecco la fonte segnata,
Ecco l'Aquila, che l'ali
Sue distende sovra i figli,
E gli guarda dagli artigli
Degli Sparvier' infernali.[688]

Ma Israell'or bada bene, — Isdraell' R
Questa è l'arca vera e bella; — e vera MR
Ma quest'arca come quella
Verga e manna in un ritiene.[689]

Manna fia per chi ben crede,
E alla fede — ch'alla M e ch'inalza la sua fede R
Pari avrà voglia e costume;
Ei sarà saetta e lume, — e MR *huc v. scr. R post sequentem*
E sarà palma e vittoria[690] — e darà palma, e vittoria R
A chi serba idea di gloria,
E sarà scudo di pace,[691]
A chi fede avrà verace;
Ma sarà flagello & ira — sarà poi MR
A colui, che ognor s'aggira — ch'ogn'or MR
A cisterne dissipate.[692]

Dunque a Lui fonte di vita, — a lui fonte v'accostate
Che su al Cielo ha la salita, — ma con cuor verace, e ardente

---

[688] L'espressione *sparvieri infernali* potrebbe esser stata letta in una delle opere del gesuita Diego Zunica, in quel periodo forse molto diffuse perché risultano più volte ristampate. In particolare ci si riferisce al seguente passo: *o quanti sparvieri infernali si ascondono vicino al vostro specchio, meditando la vostra rovina, quando voi vi compiacete nell'eleganza del vostro viso !* (Zunica 1700, p. 34). Si tratta di un'apostrofe diretta contro la vanità dell'eccessiva eleganza ed è seguita dall'esortazione a comportarsi come il pavone, che nasconde dietro di sé le bellissime penne della sua coda, secondo un esempio citato da una lettera di San Pier Damiani. Gli sparvieri ricordano probabilmente Is., 34, 15 (*illuc congregati sunt milvi, alter ad alterum*) nel contesto apocalittico di una minacciata distruzione del mondo, rivolto contro gli edomiti.

[689] L'Arca prefigura Cristo e i due oggetti che custodisce insieme alle tavole delle leggi prefigurano il premio per i giusti e la condanna per i reprobi alla venuta del Cristo giudice.

[690] Endiadi per "palma della vittoria", che ricorda il trionfo del martirio.

[691] Probabilmente l'immagine è suggerita dallo scudo che l'Arcangelo Michele tiene insieme alla spada, talvolta detto appunto scudo di pace. Il contesto di questi versi riguardante il giudizio e la separazione tra eletti e reprobi spiega l'allusione a San Michele, presente nell'iconografia del giudizio con spada, scudo e bilancia della psicostasia.

[692] Ger., 2, 13: *Duo enim mala fecit populus meus: / me dereliquerunt fontem aquæ vivæ, / et foderunt sibi cisternas, cisternas dissipatas, / quæ continere non valent aquas*. L'immagine delle cisterne screpolate che perdono acqua viene contrapposta dal profeta Geremia a quella del Signore come fonte di acqua viva, cit. nel primo verso della strofe seguente. Chi abbandona l'alleanza con il Signore diviene una cisterna che perde acqua in mezzo alla siccità. La metafora delle cisterne assume forza se si pensa adoperata in un paese soggetto alla siccità (NGCB 1997, p. 354) ed evidentemente si era fissata nella memoria del nostro poeta, che continua con il tema dell'arsura anche nell'ottava successiva.

Alme voi or v'accostate,
Ma portate qui un'arsura
Innocente e tutta pura.

E a quel gregge, che le terga
Vorrà volgere all'Ovile,
Non sarà manna gentile
Il suo regno, sarà verga.[693]

E Davìd ve lo propone
Nel mirarlo col pensiero,
Che scoprendo il gran mistero,
Disse, che questo novello
Gran Pastore, e puro agnello
Verga sia di direzione. [694]

Tempo è omai, che io volga i detti
Madre bella al tuo gran cuore;
Questo figlio ai tuoi affetti
Sarà oggetto di dolore.

Sembrerà forse sia duro
Ad un cuor di Madre amante
Il predir cotanto avante
Un gran mal, ch'è già sicuro:

Che il dolor si fa più fiero,
Se pria che il mal ne giunga,
Fia, che l'alma affligga e punga
Col toccar sempre il pensiero.

Ma un tal mal può dirsi a te,
E predirsi il caso amaro,
Che al tuo cuor fatto hai riparo
Con Amor, Speranza, e Fe'.

So che hai dentro ai pensier tuoi
Le sue pene acerbe e fiere,
Ma so ancora, che al tuo volere
Dell'Eterno e giusto Padre
Virtuosa amante Madre
Ben accordi i voler tuoi.[695]

tutto puro, ed innocente
hos tres versus scr. M R pro illis quinque

volger MR

ma per questo sarà verga MR

E] è R che lo MR

casto MR
direzzione MR

omai *om.* MR ch' R rivolga MR

questo figlio, e questo agnello MR
fia e te oggetto M sia a te oggetto R

il predire in questo istante MR (quest' R)

e MR

ch' M fatt' M

hai ne pensier tuoi MR

ancora che al volere MR

Ben] tu MR

---

[693] Questo verso raccorda due immagini bibliche riferite alla *verga*: fin qui si trattava della verga di Aronne custodita insieme ai resti della manna nell'Arca dell'Alleanza e che Perfetti rendeva anche lo strumento di castigo per i malvagi opposto alla manna come premio dei giusti; qui e nella strofe successiva, la verga è quella del regno eterno prefigurato nel canto nuziale del salmo 44.

[694] *Virga directionis virga regni tui. Psal.44.7* (nota Cianfogni). Il versetto completo è: *Sedes tua, Deus, in sæculum sæculi; / virga directionis virga regni tui*. Il salmo è un canto per le nozze regali e questo versetto allude all'eternità del trono del re. Perfetti ci dice che David propone questo canto per svelare il mistero del regno eterno di Dio.

A tai detti intenta umìle	amante umile M
La gran Vergine, che ascolta,	
A Dio Padre allor rivolta	
Con un volto assai simìle	*hunc versum om. MR*
A quel dì che fu annunziata;	*hunc versum om. MR*
Nell'Ancella a te sacrata	*hunc versum om. MR*
Fia 'l voler tuo, tosto dice,	il R
E nel dirlo umilia il guardo,	e in ciò dire MR
Poiché al dir del tuo Bernardo,	poich' M mio MR
Fia dell'Uom Corredentrice.[696]	
	come allor, che fu annunziata la Gran Madre l'occhio china e al voler del Ciel s'inchina con un guardo assai simile *hos versus hic incl. MR*
Di novella maestà	
Si ricopre il Tempio allora,	ricuopre R
E l'Altar tosto s'infiora	altar R tosto] allor MR
D'una nuova alta beltà.	di celeste, e gran beltà MR
E del labro il puro umore,	labbro R
Che ognor lava il Sacerdote,	
Più non tiene l'acque immote,	
Ma riprende tal vigore,	
Che par vogliane uscir fuore	par che voglia uscire intorno MR
Di quel vaso, ov'è serrato,	di] a R
Nel Fanciul dacché ha mirato	nel fanciullo ha rimirato MR
Chi die' all'acque il primo moto.[697]	chi gli diede moto un giorno MR (il moto R)
E quel Fuoco, che sta intorno	
All'Altare, ed arde sempre,	
Vorrìa aver più chiare tempre,	
Ed aver più schietto lume;	e di lume esser più adorno MR

[695] Il contrasto tra gioia del concepimento e dolore dell'attesa della Passione, insieme alle altre dualità mariologiche (altezza e umiltà) ben note non solo nella devozine mariana, ma anche nella letteratura e nell'arte, possono essere ben presenti nella memoria del Perfetti tramite lo zio Girolamo Gigli. In Gigli 1716, pp. 32-33, la dicromia dei colori dello stemma senese (la "Balzana") vengonio fatti derivare dalla dicromia marmorea del Duomo di Siena che a sua volta sarebbe simbologia mariana: *In questi due colori dunque può credersi, che qualche significato si truovi della Madre di Dio; come nel bianco della Purità, e nel nero dell'Umiltà sua: O pure, perché la sua Santissima Vita fu partita sempre in allegrezze, ed in cordoglio (come Ella disse a Santa Brigida) l'Allegrezza nel Bianco si esprime, e la sua Vedovanza dal Divino Figliuolo nel color nero.* Si veda anche Vannini 2010.

[696] Dopo il Concilio di Trento, anche per reazione alle tesi del luteranesimo che non ammettevano alcuna mediazione per la redenzione, si accentuò e si diffuse, anche in riferimento alla mariologia di San Bernardo di Chiaravalle, il termine stesso "corredentrice", la cui definizione teologica costituisce una questione che si dipana nel tempo. Nel contesto di questi versi del Perfetti, il riferimento alla "fonte viva" richiama l'immagine mariologica bernardiana dell'*aquaeductus*, del canale attraverso il quale l'acqua della salvezza sorge da Dio e si irrora nel mondo attraverso Maria. San Bernardo leggeva anche la verga di Aronne (immagine ben presente in questi versi), che fioriva spontaneamente come prefigurazione di Maria che concepisce virginalmente.

[697] Il senso della strofe è di contrapporre l'uso puramente rituale dell'acqua lustrale alla funzione salvifica dell'acqua che ora, al momento della Presentazione, scorre dall'alto per la redenzione, in continuità con l'immagine dell'acqua dei versi precedenti.

Quasi stende egli le piume
Degli spiriti volanti,
Per andar col lume avanti,
E far sì col suo splendore, — per far che intorno intorno MR
Che all'arrivo del Signore — *hunc versum om.* MR
Si rifaccia un nuovo giorno. — rifacci MR
E quel fuoco che sta intorno.[698] — *hunc versum om.* MR

Par, che acceso ancor di zelo
Si commova il sacro velo.[699] — si riscuota MR
Ed aprir voglia l'arcano
Al fattor sommo e sovrano.

Questo è amore e carità,
Che con sommo alto consiglio
Della Madre e insiem del Figlio
Due gran vittime ne fa.

Ma è un amor, che non si vede,
Perché gloria egli non chiede, — e che gloria MR
E nel cuor tutto è celato;
Né risplende già per boria, — già] sol MR per gloria R
O per mera vanagloria, — *hunc versum om. MR*
Come un altro nel Senato.[700] — com' M

Ancor Regolo s'offrì
Per salvar la Patria amata,
E in Senato parlò un dì,
Perché non fosse renduto — perché non fia liberato MR
A Cartago per tributo — *hunc versum om. MR*
L'almo stuol de'prigionieri; — alto MR
Ma i gloriosi alti pensieri,
Che da'rostri[701] egli spiegò, — che in senato egli portò MR
Furo idea di forte cuore
Vago sol di gloria e onore. — per aver gloria, ed onore MR

Come il fuoco, ch'è quaggiù, — *hunc versum om. MR*
Arde meno, o splende più, — *hunc versum om. MR*
Giusta il pascol, che ha trovato: — *hunc versum om. MR*

---

[698] Anche il fuoco rituale acquista ora un ardore mistico nuovo e le sue fiamme divengono ali angeliche che annunciano il Salvatore.

[699] Trattasi ovviamente del velo del tempio.

[700] Il passaggio al terzo tema è ricercato nell'idea di amore disinteressato. Pare, alla sensibilità moderna, un raccordo velleitario e artificioso, ma nel contesto della poetica del Perfetti assume una sua funzionalità: l'episodio di Attilio Regolo, sul quale il nostro cantore era stato chiamato ad improvvisare, vuol essere tolto il più possibile ad un carattere edificante limitato alla valenza civica ed esser portato ad una maggiore altezza etica. In tal senso sono da leggersi le tre strofe seguenti, con l' opposizione tra l'ardore di carità e il fuoco di paglia. Il testo del Cianfogni ha a pie' di pagina la nota *Passaggio al terzo tema*, ma, per un evidente refuso di stampa, non riporta il numero della nota nel testo dei versi.

[701] Le tribune sulle quali parlavano gli oratori nel senato di Roma, cui erano appesi in origine i *rostri* delle navi conquistate nella battaglia di Anzio del 338 a.C.

Così il fervido elemento,	come il fervido elemento MR
Ond'è Regolo incendiato,	onde R
Varia sol nell'alimento	vorria M
O di vizio, o di virtù.	
Quando avvien, che il cuor ci assaglia	se avvien, che mai ci assaglia M
Un ardor, ch'ha per sua sfera	la vendetta d'un huom forte MR (uom R)
Pura e schietta carità,	*hunc versum om. MR*
Questo è fuoco di miniera,	
Altrimenti egli è di paglia,	
Che a svanire in fumo va.	*hunc versum om. MR*
Paglia fu quell'alimento,	
Che al suo fuoco Attilio ha dato,	
Perché ancor non era nato	
Della gloria il buon frumento.	
Giugne a Roma, ed il Senato	giunge MR
Nel Consiglio tosto unito	
S'introduce, e fui tradito,	io son tradito MR
Grida, e non son vendicato.	
Ma sapete poi qual fia	
La vendetta d'un Uom forte ?	
Non la guerra vo' che sia,	
Ma il rossor della mia morte.	
Vuol Cartago i prigionieri,	
O vuol che Regolo sia morto,	Regol MR
Ecco qui, Padri severi,	ecco o Padri i miei pensieri MR (o *om.* R)
Libertà e ruine io porto.	e *om.* MR
Se un nemico a lor si rende	se un prigione MR
(Di voi bene ognun l'intende)	e si dona MR ogn'un l'intende M (ognun l'intende) R
Tosto accrescesi un nemico,	v'accrescesse M v'accrescete R un gran nemico MR
E un nemico, che oltraggiato	
Nel pensare all'onta, riede	
Al furore, e certo crede	all'oltraggio, e tosto MR sede M vede R
Dover' esser vendicato.	voler MR
Disperato e morte e pena	
Porterà con più coraggio,	
Per vendetta dell'oltraggio	
Che recogli la catena.	
Ma se poi tra' ceppi ei sta,	ei *om.* MR
A Cartago io tornerò,	A] in MR
Per la Patria libertà	
Forte e lieto morirò.	io morirò M

Ho giurato il mio ritorno,	promesso MR
E tornar voglio a Cartago;	
Io di gloria son sì vago,	
Che non soffro questo scorno.	voglio MR
Al parlar di sì gran figlio,	
Qual nel mar se sorge un vento,[702]	fa un fiero vento MR
Tra quei Padri in un momento	
S'ode il suon d'un gran bisbiglio;	un suono, ed un bisbiglio MR
Nel veder tanta virtù	
Dice ognun Regolo è tale,	ogn'un M
Che sua vita al certo vale	sempre vale MR
D'ogni palma o quanto più !	anch'assai più MR
Che se Regol rimarrà,	
Non andran così fastosi	
I nemici vittoriosi,	
E di lor trionferà.	una volta ci vincerà MR (si R)
Atri dice, Ei fermi il piede	
Dentro Roma, s'ei non riede	e non ritorni MR
All'antico suo cimento,	
Vendicar può un tradimento.[703]	può fruttare MR
Ben dall'altre nostre imprese	*hunc versum om.* MR
Veda il reo Cartaginese	*hunc versum om.* MR
Quai sconfitte e quali scorni	*hunc versum om.* MR
Può aspettarsi, s'Ei non torni.	*hunc versum om.* MR
A Cartago noi torniamo	Cartagin MR
A risponder' or per lui.	traditori per lui adesso MR
Armi Roma i figli sui,	*hunc versum om.* MR
A difenderlo si vada,	*hunc versum om.* MR
E sia scritto in ogni spada,	ogni passo MR
Noi per Regol combattiamo.	
Ma Ei ripiglia, o questo no,	
Io promessi, e giurai solo;	e lì fu solo MR
Alla morte ed al mio duolo	a mia morte, ed a mio duolo MR
Solo ancora andar saprò.	
Alma nobile non gode	
Di mancar di sua parola,	

[702] Efficace similitudine, ben adatta a passare dal discorso diretto di Regolo alla descrizione delle reazioni dei senatori. E' lecito supporre anche che tali versi possano aver fatto parte del corredo formulario dell'improvvisatore, per quanto la parte che ci è giunta dei versi estemporanei di Perfetti non mostrino il ricorso a tale antico espediente.

[703] Chi tra i senatori la pensa così è dell'opinione che il tradimento subito da Regolo possa giustificare il mancar fede al giuramento: nella strofe successiva si afferma poi che l'onore di Roma sarebbe comunque salvo per le sue tradizioni.

Né l'onore a sé ne invola	s'invola MR
Per punire l'altrui frode.	
Ma pur sento un non so che,	
Padri miei, che mi funesta,	
E quest'è quella, che resta	
Dolce parte qui di me.	qui] più R
Ah se fosse men bambino	
Il mio figlio, il condurrei	*alterum* il *om.* MR
Ed a'bei trionfi miei,	a i R
Ed al fiero mio destino.	mio fatal MR
Ma poich'Ei non ha la mano	poiche MR
Così ferma, e forte il core	cuore R
Ne'cimenti come me,	*hunc versum om.* MR
Il Senato almo e Romano	
Gli sia padre per amore,	
E lo guardi per mercé.	*hunc versum om.* MR
Fra delizie alme e soavi	tra R suavi M
Non s'allevi il mio diletto,	
Ma si prenda per oggetto	
D'imitare i suoi grand'Avi.	imitar M
E se quel, che ora facc'io,	ch' R
Puote aver d'esempio il vanto;	
Dimostrate in tanto in tanto	
Al mio figlio il volto mio.	
Ed a lui dite ogni dì;	
Questi è il padre tuo costante,	questo MR
Quel di Roma fido amante,	
Che in Cartagine morì.	
E alla Sposa (oh Dei che pena	Dio MR
Rammentar nome sì amato !)	
Sia custode il buon Senato,	
E le porge aita e lena.	*hunc versum om.* M
Sia conforto del suo cuore	
Nella pena e nel dolore	di sua pena MR e del dolore R
Il veder ch'Egli succede	in veder MR che R
Nell'amore e nella fede.	
	onde rieda in sé l'onore *hic adi. MR*
Ed intanto al ferro ostile	*hunc versum om.* MR
Offrirò petto virile	*hunc versum om.* MR
Di spirare in gran tormento:	tra il tormento MR
Pur che Roma regni e imperi,	

Né ritornin prigionieri,	i prigionieri R
Di mia morte son contento.	
Nell'udirmi poscia estinto	*hinc restituerunt MR versus octo dissimiles,*
Per la cara Patria mia,	*pro illis quattordecim, quos*
Diran tutti, che abbiam vinto	*edidit Cianfogni:*
Niun de'posteri poi sia	dican tutti, o che costanza
Che non gridi, oh che costanza	che per toglier la speranza
Di colui, che la baldanza	al nemico e l'alta gloria
Per abbatter di Cartago,	di se stesso aver vittoria. abbia R
Della morte fu sì vago,	Così torna tra catene
E per torre a lei la gloria,	generoso, e lieto, e forte generoso, lieto R
Di se stesso ebbe vittoria.	di spietata e cruda sorte
Così Attilio tra catene	tra più ferri a incontrar viene.
Riede franco invitto e forte,	
Disperata e acerba morte	
Tra più ferri a incontrar viene.	
Né del duol la grave soma,	ma del duol MR
Né i suoi crudi aspri tormenti	né *om.* MR
Fanno uscirlo in altri accenti,	fanno strage, e tra tormenti MR
Che in quest'uno: viva Roma.	vien M viene R un grido, e viva Roma MR
Nel supplicio atroce e fiero	nel tormento crudo, e fiero MR
Non sospira, e non si duole:	
Roma è tutto il suo pensiero,	
Roma son le sue parole.	
Venne un ferro, e lo ferì	
Presso il lato più geloso,	
Ei col labbro sanguinoso	
Disse Ro-ma, e nol finì.	Ro ..... R e *om.* M

UNA PASTORELLA

Che sul mezzogiorno s'addormenta, e nel destarsi si accorge, che una sua Pecorella l'è stata rapita dal Lupo.

Sia maledetto per sempre quell'Orno[704],
In cui passai[705] l'altr'ieri quell'ardore,
All'ombra sua giammai non vada intorno
Tenero Gregge, avveduto Pastore;
Mentr'io facevo qui lieto soggiorno
Venne negli occhi miei certo stupore[706],
Più che non suol venir quando le Stelle

[704] Per questa specie botanica si confronti nota alla pastorella precedente.
[705] Nel senso di "trascorsi".
[706] Qui la fanciulla allude con il termine *stupore* al senso di smarrimento che precede l'addormentarsi, come risulta dai due versi seguenti che richiamano la fine del giorno.

Vicine son, che il sol già le flagelle.

Intorno a me giacean tutte le agnelle
Ch'io le contai ben prima di dormire,
Io m'era posta a tesser le fiscelle[707],
Ma quel sopor non potevo soffrire,
Presi a cantar come le pastorelle
Sogliono quando il Sole è per morire,
Ma la Canzona appunto ch'io cantava,
Il sonno più di mezza l'ingoiava.

Tanto più che a dormir mi assicurava,
Quanto che il bosco non era vicino[708],
Il luogo appunto, dove io me ne stava,
Era presso d'un rio scarso e meschino;
Onde se il gregge mio se ne mancava,
E più di tutti il tenero Agnellino,
Avesse assai vicino in tanto ardore
Da ristorarsi almen quel po' d'umore.

Io mi credea di dormir per poc'ore,
Ma chi del sonno mai padron si trova ?
Quand'ecco viene un Lupo traditore
Per assaggiar, cred'io, quell'onda a prova;
Ma tacito vien sì che niun fragore
Fa colle zampe, né punto si prova
A urlar; che per far più grave il mio danno,
Vuol'anche ricoprirlo coll'inganno.

Io che nulla temea di questo danno,
Né che involato mi fosse l'armento,
Del Lupo non sentii urlo, od inganno,
Che nel dormir io nulla temo, o sento:
Quand'ecco Clori, e Nine,[709] che si stanno
Col guardo sopra il monte, in quel momento
Gridan forte: e che fai o Pastorella ?
Non ve' che il Lupo t'ha tolto un'agnella ?

Come se un'improvvisa atra procella
Di notte destasi, oppur scoppia un tuono,
Ninfa non v'è, né v'é mai Pastorella,
Che non si svegli al rumoroso suono:
Così allor'io tapina e meschinella
Apro le luci, e sì occupate sono,
Ch'io non discerno bene il teso inganno,

[707] Anche per questo termine, si vedano le note alla precedente pastorella.
[708] Il bosco rappresenta la selvatichezza e quindi i pericoli.
[709] La scena si fa animata e l'orizzonte si estende a comprendere anche le lontane compagne di pastorizia. Sul nome di Clori si veda l'introduzione.

E dubbia sto fra ‘l sonno, ed il mio danno.

Ma poscia ch’io m’accorgo del mio danno,
Fo un balzo, e dietro al Lupo me ne vado,
Grido da lungi: e cosa fai tiranno ?[710]
Voglio seguirlo, e in un cespuglio cado;
Per la caduta mi dolgo, ed affanno,
Ma pur coll’occhio al predatore io bado;
E quanto posso a ogni vicino io grido,
Togliete l’Agnellino al Lupo infido.

Nel sentir l’Eco, che risponde *fido*,
Io non mi fido già tosto rispondo,
So quanto il Lupo sia crudele e infido,[711]
So quanto è l’Agnellin tenero e mondo:
Ma invano io piango omai, invano io grido,
Ch’ei d’un burron lo trascina al profondo,
Io dell’Agnello punta dall’affetto,
Giù tra gli sterpi nel borro mi getto.

E co’sassi a quel Lupo maladetto
Quanto più posso di lontan mi avvento;
E miro intanto il povero agnelletto
D’ingorda fiera già fatto alimento:
Invoco Pan[712] col più tenero affetto,
Ma pronto a’miei bisogni non lo sento,
Che il Lupo impaurito e discacciato,
E’ ver, che lo lasciò, ma era mangiato.

Perciò un timor del gregge in cuor m’è entrato,
Ch’io non so più condurlo alla pastura,
Sempre parmi vedere il Lupo allato,
Che il resto ancor di mangiarmi procura;
Allor che il nostro cuore è disturbato
Non puole aver mai d’altro oggetto cura,
E se una cura grave il cuor ne stringe,
Ogni arboscel per arbore dipinge.[713]

S’io sento un venticel, tosto mi finge
Il mio pensier, sta attenta a quel rumore,

---

[710] Prosegue questa specie di umanizzazione del lupo, come prima si era parlato di un inganno volontario nella sua azione, anziché attribuirla alla sua natura di predatore.

[711] Difficile e un po’ oscuro bisticcio. Probabilmente il senso dei tre versi è che la fanciulla si sente quasi presa in giro dalla risposta dell’eco che, ribadendo solo le due ultime sillabe, cambia radicalmente il significato della parola. Lei però continuerà a non fidarsi.

[712] La fanciulla è ormai penetrata nel bosco per inseguire il lupo e qui deve invocare la divinità di tale selvatichezza, che è Pan.

[713] Questa volta la fanciulla fa un’osservazione profonda sulle reazioni del cuore, quando ingigantisce una sensazione o, come qui, una preoccupazione, in misura tale che ogni altro pensiero sembra svanire.

Fors'è quel Lupo, che l'Agnello stringe,
E che per urlar più non ha vigore,
Inganni nella mente mi dipinge
Al bosco, al prato, al campo, ed all'umore;
Per tormi la paura ed il destino
Voglio ire un poco a consultare Elpino.[714]

E prima io vo saper per qual destino
A mezzo giorno là m'addormentai,
Perché a forza tenevo il capo chino
Più che in Cielo del Sol cresceano i rai;
Ch'ei sa molto d'umano, e di divino,
Né cosa alcuna da lui ricercai,
Che di Natura ei non desse nel vero,
E non spiegasse insieme il suo mistero.[715]

Così Clori si pone nel sentiero,
E va a trovar l'avveduto Pastore,
Poscia gli narra il crudo caso e fiero,
E la cagion dell'alto suo dolore:
Gli dice, o buon Pastor, narrami il vero,
Se fu Magìa quel'alto mio sopore,
E dimmi poi da quel Lupo malnato,
Elpin, perché mi fu l'Agnel rubato.[716]

Allora Elpin risposele,
Il sonno, che addormentane
Il nostro corpo languido,
Viene dai lassi spiriti,
Che il lor riposo cercano,
E quasi allor si sedano,
Onde non vanno in opera
Se non quando ricercalo
Il ben del nostro vivere[717].

Dal cor bel bello scorrono[718],
E al cerebro ne salgono
Fino, che là ristorinsi
Le forze afflitte, e languide,
E que'moti sì torpidi

[714] Il primo aiuto richiesto ad Elpino è il rimedio a questa specie, diremmo oggi, di nevrosi, che impedisce alla fanciulla, ossessionata dal pensiero del ritorno del lupo, di dare spazio alle altre sue riflessioni.
[715] Il resto dell'aiuto richiesto ad Elpino è, come al solito, quello di dare spiegazioni razionali e poi trascendenti dell'esperienza vissuta e delle sue apparenti contraddizioni.
[716] Come già si è osservato, la pastorella non attribuisce al lupo un puro istinto predatorio, ma già lo aveva visto come capace di volontari inganni. Il suo ruolo nella natura d'Arcadia dunque è degno di riflessione.
[717] L'ottava costituisce la spiegazione del fenomeno del sonno secondo la teoria degli spiriti animali di cui *supra*, nella nostra introduzione a questo canto. Gli spiriti, dopo aver svolto la loro incessante funzione durante la veglia, avrebbero bisogno di ricrearsi, perché *lassi*, con il sonno. Tale la fisiologia del sonno alla luce delle conoscenze dell'epoca.
[718] Il cuore svolge dunque la funzione di far circolare il sangue e gli spiriti sono portati al *cerebro* dal sangue stesso.

Danno requie ammirabile.

Ma non però già cessano
Di nostra vita l'opere,
Né in tanto punto fermasi
Quel moto detto *sistole*,
O quell'altro *diastole*,
Ma sempre il sangue circola,
Benché non con tant'impeto[719],
E porta poi su al cerebro
Le specie, che s'imprimono,
Ed i sogni ne formano.

Buon per te se sognavasi,
O Pastorella misera,
Che il Lupo a te venissene;
Che nel destar le specie,
Che pria racchiuse stavano
Qual Api entro le cellole[720],
Chi sa ? Forse svegliavano
Gli spiriti più languidi,
E ti facevan sorgere
Dal sopor denso e torpido,
E tosto in fuga mettere
Quel predator sì rapido
Dell'Agnellino amabile.[721]

Ma il Sole troppo fervido
Più rasciugando l'umido,
Con un più forte vincolo
Legava i sensi languidi;
Onde non potean sorgere
Gli spiriti più calidi
A svegliar specie vivide.[722]

Ora che hai bene inteso
La cagion del tuo affanno,
Impara a temer danno
Assai maggiore.[723]

---

[719] Con ogni probabilità, tale rallentamento era una conclusione sperimentale sui battiti cardiaci. Le *specie* che sono le sensazioni raccolte dai sensi, affluiscono al *cerebro* con minore *impeto* e anziché i fenomeni legati alla conoscenza e alla memoria (come durante la veglia), producono le immagini dei sogni.

[720] Come accennato nella introduzione, può darsi che questa similitudine delle api non sia casuale, ma creata durante l'improvvisazione per il ricordo presente nell'erudizione del poeta del termine col quale venivano definiti talvolta i ventricoli cerebrali. Le cellule erano, in quel modello fisiologico del cervello, le cavità dove gli spiriti animali portavano le specie dei sensi.

[721] Elpino sta dicendo che se casualmente una di quelle immagini incontrollabili che durante il sonno vanno nelle cellule fosse stata quella del lupo, forse il suo impatto col *cerebro*, nonostante il sonno, avrebbe provocato l'immediato risveglio.

[722] L'effetto del calore eccessivo del sole è quello di inibire la vividezza degli spiriti e quindi di far perdurare il sonno.

Allor che dorme il core,
E la ragion si posa,
Una fiera nascosa
Viene appresso;

E dice il senso, adesso
E' tempo di pugnare,
Tempo è di trionfare
Ora del core.[724]

Il piacere[725] è il sopore,
Che ragione addormenta,.
Né fa che si risenta
Al proprio danno.

Il senso coll'inganno,
Mentre dorme ragione,
Allora egli si pone
A farne scempio.

Il Lupo infido ed empio,
Per satollar sua brama
Ordisce la ria trama,
E ne fa preda.

S'avvien, che poi succeda
Che ragion stia svegliata,
L'alma non è afferrata
Dal rio dente.[726]

Appena ella lo sente,
E scorge da lontano,
Che ben tosto pon mano
Alla tua verga.

Prima ch'ei le disperga
La greggia sua diletta,

---

[723] Il passaggio alle quartine finali, con il cambio di metrica, questa volta non è annunciato, come nelle pastorelle precedenti, ma avviene come diretta conseguenza di quanto detto della fisiologia del sonno.

[724] Il lupo ha preso un agnello e lo ha straziato. Ma abbiamo visto che la fanciulla non temeva di inseguirlo fin nel bosco. La paura del lupo è limitata ai danni che può fare al gregge. Ora Elpino passa a mettere in guardia la pastorella davanti ad un pericolo che investe la sfera morale e riguarda tutti gli uomini e non per un danno materiale. Il sonno del cuore e della ragione può far trionfare un nemico terribile dell'uomo.

[725] Si svela l'identità del tremendo nemico, temibile perché in grado di insinuarsi attraverso i sensi nei meccanismi neurofisiologici della conoscenza e approfittare del sonno della ragione.

[726] Unico rimedio dunque è che la ragione si riscuota e scopra l'inganno. Questo metaforico lupo è quindi capace di inganni: particolare che forse spiega perché anche il lupo fisico che aveva rubato l'agnellino era stato descritto dal poeta come capace di ordire inganni. I richiami tra le parti della composizione improvvisata fanno parte dell'abilità del cantore estemporaneo.

D’involarla s’affretta
Al tuo furore.

Veglia dunque, o mio cuore,
Né ti fidar giammai
Col dir che tempo avrai
Poscia allo scampo.[727]

Se torni al nuovo inciampo,
Chi sa, se ti succeda
Di ripigliar la preda
Colla grazia ?[728]

[727] Il tempo gioca a favore del nemico. Se il sonno della ragione si protrae, più difficile sarà rimediare all’azione di questa bestia, così come quando ci si sveglia troppo tardi mentre il lupo (quello naturale) fugge con l’agnellino tra le grinfie.
[728] Finale difficile da interpretare. Può darsi si continui nella metafora del lupo e ci si ricordi di come la pastorella aveva invocato Pan quand’era troppo tardi per aver aiuto dalla divinità.

CANTO QUINTO

Canto improvvisato nel celebre Spedale fiorentino fondato nel 1288 da Folco Portinari[729] e funzionante ancora come nosocomio. Al tempo della *performance* del Perfetti (non è tramandato l'anno) l'antico e prestigioso complesso di edifici stava definitivamente compiendo la trasformazione tra l'antica nozione di luogo di accoglienza per pellegrini e indigenti a quella esclusiva di luogo di cura e di preparazione dei medici, dei farmacisti e dei cherusici. Per quanto la scuola di medicina (quella teorica e legata alla filosofia) fosse nello Studio pisano fin dai tempi del Magnifico[730], gli studi applicativi per i medici e la formazione sempre più specialistica delle altre figure aveva avuto viepiù maggiore rilevanza a Santa Maria Nuova[731]. I progressi nelle scienze e l'abbandono dell'aspetto assistenzialstico avrebbero coinciso poi con la nuova concezione del potere e della organizzazione di questo tipo di servizi al tempo della reggenza dopo la morte di Gian Gastone Medici e infine con la riforma leopoldina di questo spedale nel 1789. Al tempo del Perfetti, l'antica istituzione, ricchissima per i possessi e le vaste rendite accumulate in secoli di lasciti e oblazioni, presentava (accanto alle strutture deputate alla cura e all'assistenza) ambienti di varia funzione, sale, chiostri: tutti ambienti ben muniti di un patrimonio d'arte figurativa di maestri di altissimo livello di varie epoche. Perfetti, nell'epilogo, improvvisa dei versi che sono un tributo e un omaggio al luogo dove si svolge la *performance*, sia riguardo alla scienza medica (molti sono i versi dedicati a tali argomenti), sia in riferimento alle opere d'arte che rendono prestigioso il luogo.
Il primo tema riguarda l'episodio narrato nei vangeli di Marco e Matteo della donna Cananea che chiede a Gesù il risanamento per la figlia e insiste nonostante l'iniziale repulsa. L'episodio è teologicamente ed esegeticamente complesso, poiché concerne l'estensione della predicazione e della salvezza al di fuori dell'ebraismo. Perfetti, adoperando similitudini, sceglie di soffermarsi sulle reazioni dei due interlocutori e di sottolineare il trionfo della Fede come principale delle virtù. Il secondo tema proposto è quello della superiorità delle opere di natura rispetto a quelle dell'arte umana. Il nostro poeta si affida a storie ben presenti nella sua memoria, come quella dell'automa di Alberto Magno e dell'uva di Zeusi. Il terzo tema (i sentimenti di Giuseppe nel rivedere i suoi fratelli) è svolto con attenzione sia alle reazioni dei fratelli che a quelle di Giuseppe. Nell'epilogo le ambizioni dell'improvvisatore crescono. Il tentativo di connettere i tre temi vuol essere anche un innalzamento del livello del contenuto e Perfetti ricorre a molte suggestioni del pensiero filosofico e scientifico del suo tempo, ma spesso per citarle e abbandonarle in favore di una spiegazione fondata su immagini e intuizioni e su criteri metodologici tradizionali. Ne ipotizziamo, al di là dell'artificio poetico, una derivazione vichiana.

DETTO NELLO SPEDALE DI SANTA MARIA NUOVA IN FIRENZE

TEMA I
La Fede della Cananea costante tra le ripulse.[732]

[729] Una sintesi della storia del nosocomio, utile ai nostri fini, in Baldanzi 2019, pp. 287-288.
[730] «Negli stessi anni del consolidamento quattrocentesco dell'ospedale a livello sanitario, nel 1472, fu decretata da parte di Lorenzo il Magnifico la chiusura dello *studium* universitario fiorentino, in favore di quello di Pisa» (Badanzi 2019, p. 287).
[731] Si veda Baldanzi 2019 anche per l'inquadramento storico, per le questioni storiografiche relative a questo tipo di formazione medica nel nosocomio fiorentino e per la relativa bibliografia contenuta nelle varie note.
[732] Mc., 7, 24-30: *Et inde surgens abiit in fines Tyri et Sidonis: et ingressus domum, neminem voluit scire, et non potuit latere. Mulier enim statim ut audivit de eo, cujus filia habebat spiritum immundum, intravit, et procidit ad pedes ejus. Erat enim mulier gentilis, Syrophœnissa genere. Et rogabat eum ut dæmonium ejiceret de filia ejus. Qui dixit illi: Sine prius saturari filios: non est enim bonum sumere panem filiorum, et mittere canibus. At illa respondit, et dixit illi: Utique Domine, nam et catelli comedunt sub mensa de micis puerorum. Et ait illi: Propter hunc sermonem vade: exiit dæmonium a filia tua. Et cum abiisset domum suam, invenit puellam jacentem supra lectum, et dæmonium exiisse.* Mt.,

O Bella Fe', che sei la cinosura[733],
E sei la scorta in mezzo alle procelle,
Che delle altre virtù la schiera pura
Suol riguardar, come le proprie ancelle,[734]
Tu vincitrice sei d'ogni sventura,
Come supera il Sol tutte le Stelle:
Tu nel cuore d'Iddio invitta e forte
Apri della pietà le prime porte,

E ben provò del suo valor la forte
La saggia Donna, che al Signore avante
Oggi si prostra, e anziché si sconforte,
Bench'Ei non l'oda, ella pur è costante,
E tuttora nel suo pregare è forte
Per muover Lui, che d'ira fa sembiante;[735]
E se scacciata dal suo Dio si vede,

15, 21-28: *Et egressus inde Jesus secessit in partes Tyri et Sidonis. Et ecce mulier chananæa a finibus illis egressa clamavit, dicens ei : Miserere mei, Domine fili David: filia mea male a dæmonio vexatur. Qui non respondit ei verbum. Et accedentes discipuli ejus rogabant eum dicentes: Dimitte eam : quia clamat post nos. Ipse autem respondens ait : Non sum missus nisi ad oves, quæ perierunt domus Israël. At illa venit, et adoravit eum, dicens: Domine, adjuva me. Qui respondens ait: Non est bonum sumere panem filiorum, et mittere canibus. At illa dixit: Etiam Domine: nam et catelli edunt de micis quæ cadunt de mensa dominorum suorum. Tunc respondens Jesus, ait illi: O mulier, magna est fides tua: fiat tibi sicut vis. Et sanata est filia ejus ex illa hora*. Per quanto l'episodio si riferisca ad una guarigione a distanza, la risposta della donna pagana alla prima battuta di Gesù, che pareva decisamente e quasi violentemente escluderla dalla Sua attenzione, provoca in Gesù stesso una risposta tutta improntata all'esaltazione della fede della donna. Tramite tale esaltazione, la perioche divenne, per i cristiani provenienti dal paganesimo, una delle prove che la predicazione di Gesù era rivolta anche ai gentili e non solo agli ebrei.

[733] La parola κυνόσουρα significava letteralmente "coda di cane". Nella mitologia era nome proprio di una delle ninfe che nutrirono Zeus, nascosto a causa delle minacce del padre Cronos, e per questo trasformata in costellazione. Si veda per esempio Manilio, Astronomica, I, 25-36: *astrorum quidam varias dixere figuras, / signaque diffuso passim labentia caelo / in proprium cuiusque genus causasque tulere; / Persea et Andromedan poena matremque dolentem / solventemque patrem, raptamque Lycaone natam, / officioque Iovis Cynosuram, lacte Capellam / et furto Cycnum, pietate ad sidera ductam / Erigonen ictuque Nepam spolioque Leonem / et morsu Cancrum, Pisces Cythereide versa, / Lanigerum victo ducentem sidera ponto, / ceteraque ex variis pendentia casibus astra /aethera per summum volverunt fixa revolvi*. Cinosura poteva esser detta l'Orsa minore o la stessa Polaris (in quanto ultima stella della coda di quella costellazione o posta vicino (quasi fosse coda) alla costelazione del Cane. Per Igino, Fabulae, 224, 3 *Callisto Lycaonis filia in Septentrionem relata; Cynosura Iouis nutrix in alterum Septentrionem*. Callisto dunque sarebbe una delle due costellazioni del settentrione, Cinosura l'altra. Nel testo del Perfetti, è da intendere come Stella Polare e dunque come guida sicura. Nella scienza rinascimentale di ispirazione neoplatonica la cinosura appariva come simbolo di una particolare virtù. Si veda Porta 1600, libro IV, p. 147: *Nella pietra calamita spesso vi si trovava intagliata la figura della stella Cinosura, avvenga che questa pietra l'ama molto, per modo che toccando il ferro, la volta in verso a quella stella e fa l'uomo participevole della sua virtù, cioè saturnale*. Questa capacità d'attrazione può esser stata nota all'erudizione del Perfetti. In quegli anni, scriveva Giambattista Vico: *Perchè in tal densa notte di tenebre, ond'è coverta l'Antichità, per questo immenso Oceano di dubbiezze apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, che può servirci di Cinosura, onde giungiamo al desiderato porto di questa Scienza: che questo Mondo Civile certamente egli è stato fatto dagli huomini: onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i Principj dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana*. (Vico 1730, p. 122).

[734] L'espressione con la quale si riassume tanto pensiero tomista e neotomista (*ancilla fidei*) vede in genere l'individuazione della ragione e di altre attività speculative nel ruolo di ancelle (la scienza, la filosofia): qui Perfetti estrapola la Fede dal novero delle stesse altre virtù per porla al di sopra di tutte.

[735] Nel racconto evangelico, la prima risposta di Gesù è estremamente violenta nel rifiutare di esaudire la preghiera della Cananea (vedi note precedenti). L'interpretazione qui seguita è che tale atteggiamento, simulando l'ira, sia scelto per mettere alla prova proprio la fede della donna davanti alla *ripulsa*.

Quell'istesso scacciar cresce la fede.[736]

Vessar dal Demon rio sua figlia vede,
Ed in Gesù cotanto ha di fidanza,
Che dal patrio cammin rivolge il piede,
Né muta cuore, mentre muta stanza;[737]
Ma quel gran Dio, che non sì tosto cede,
E vuol provar la Fe' colla Speranza,
Affinché l'una e l'altra sia più viva,
Le vuol tentar con una negativa.[738]

Qual Madre amante, che talora schiva
Dare al dolce bambin ciò, ch'ei le chiede,
E col negare a lui la brama avviva
Del sospirato ben, cui non possiede;
Tal di pietà l'eterna fonte e viva
Fa, che il Cielo la pioggia a noi concede,
Ma lo ritarda sol, perché al suo umore
Vuole, che la mancanza accresca ardore.[739]

Quindi in sembianza d'uom, che di rigore,
Ma di rigor, che solo sta nel volto,
Fingendo sdegno, ma non è che amore,
Sgrida e minaccia il figlio in seno accolto,
Non è (dice) da savio Genitore
Gettare a' cani il pane a' figli tolto:
Quella ascostandol non perciò temea,
Ma forte e umil stava la Cananea.

Con chi parlava la Donna sapea,

---

[736] La fiducia qui espressa nel crescere della Fede in situazioni che parrebbero contrarie al suo sviluppo può essere un tributo alle affermazioni fideistiche presenti già nella letteratura apologetica, soprattutto in Tertulliano (*De Carne Christi liber*, V, 6: *sepultus resurrexit: certum est, quia impossibile*). Perfetti ne mitiga la tensione nelle strofe seguenti preferendo passare al tema del trionfo della Fede attraverso varie similitudini tendenti a chiarire un'intenzionalità da parte di Gesù e una consapevolezza da parte della donna sull'esito dell'incontro, che non sono affatto espliciti nel racconto degli evangelisti.

[737] Distico non chiarissimo: può voler dire che la Cananea aveva, nell'occasione dello sconfinamento di Gesù nel territorio di Tiro e Sidone (in genere evitato dagli ebrei), abbandonato momentaneamente la sua religione per rivolgersi al Messia. La parola *stanza* allude evidentemente all'espressione *a finibus illis egressa* del Vangelo di Matteo. A cambiare improvvisamente strada è all'inizio proprio Gesù, che decide di recarsi in una terra considerata pagana. Tale decisione avviene dopo che si è trovato a rimproverare scribi e farisei per il loro atteggiamento solo formale di osservanza delle leggi e della tradizione. La terra dei Cananei era abitata, a stare all'Antico Testamento (Gen., 9, 18-19: *Erant ergo filii Noë, qui egressi sunt de arca, Sem, Cham et Japheth: porro Cham ipse est pater Chanaan. Tres isti filii sunt Noë: et ab his disseminatum est omne genus hominum super universam terram.*) dai discendenti di Canaan, figlio di Cam, quello tra i figli di Noè che, vedendolo ubriaco, lo derise attirando sulla sua discendenza la maledizione paterna (Gen., 9, 24-25: *Evigilans autem Noë ex vino, cum didicisset quæ fecerat ei filius suus minor, ait: Maledictus Chanaan, / servus servorum erit fratribus suis.*).

[738] Verso dalla sintassi e dal senso difficoltosi: non chiara la costruzione con il pronome *le* e non chiaro a cosa si riferisca l'aggettivo *negativa*.

[739] Con queste similitudini, Perfetti riesce quasi a delineare psicologicamente la reazione della Cananea alla ripulsa di Gesù, con un certo guadagno nella poeticità della scena.

E quel saper destava in lei speranza,
Qual Pellegrino da lontan scorgea
Quanto gli basta il lume in lontananza,
E ciò, ch'ella acquistare non potea,
Merto facea della propria costanza,
E col negato bene ella dipoi
Viepiù accendeva i desideri suoi.

Avea già inteso, che agli eletti suoi
Era mandato il nuovo gran Messia,
Prima a Sion, ma ora venuto poi
Per chi del Ciel volea calcar la via;
Quindi facendo cuore a' pensier suoi,
Il suo natale e Patria allor' oblia,
E sa, che presso Dio non la fa rea
L'esser Sirofenissa[740], o Cananea.[741]

In una inchiesta sola, oh vasta idea !
U' ha di molte virtudi insieme unite,
Virtù, che come tralci ella volea
Tutti appoggiare a quell'eterna vite,
Con una ferma fede ella chiedea,
(Fede, a cui mai non son brame fallite)
E a questa poi formava l'ampie strade
Colla costanza, e insiem coll'umiltade.

Colla sua ferma fede, ella pietade
Chiede al Signore, e colla sua speranza,
E con certezza dell'alma bontade
A chieder sempre ella viepiù s'avanza;
All'una, e all'altra accoppia l'umiltade,
Affinché il chieder suo non sia baldanza:
Coll'umiltà, come con luce intorno
All'altre sue virtù rischiara il giorno.

Come veggiam, che allor, che fa ritorno
Il dolce Aprile dopo il crudo verno,
E che sprigiona i bei ruscelli attorno,
Ed aprir fa alla terra il sen materno,
Il mondo appar di nuova luce adorno
A rivestirla tutta nell'esterno;
Così speranza ed umiltade insieme,
E viva Fe' son d'ogni grazia il seme.[742]

---

[740] Tiro e Sidone si trovavano nella terra dei Fenici, per gli Ebrei discendenti appunto di Cam. In seguito alla divisione dell'impero di Alessandro Magno si era costituito il grande regno seleucide della Siria e al tempo della conquista romana la provincia di Siria. In Marco compare dunque questo aggettivo *Syrophoenissa*, non sappiamo quanto originale o quanto presente nell'uso del tempo.

[741] *Matth. 15.22 "Et ecce mulier Chananea etc." Marci 7.25 "Erat enim mulier Gentilis Syrophaenissa genere".* (nota Cianfogni).

Fede, che i sensi risospinge e preme,
E si solleva quanto più s'asconde,
Speme, che per desir sospira e geme,
E in mezzo al sospirar voti diffonde,
E l'umiltà, che sol di sé ne teme,
E in sé si riconcentra, e si confonde:
Così strette a regnar dentro del cuore
Fan tutt'e tre la strada al Santo Amore.

TEMA II
I Prodigi della Natura, non mai superati da' prodigi dell'Arte.

Se la beltà d'ogni artifizio umano[743]
Nasce dal bel dell'idea precedente, bello C prudente C
Da cui trapassa poi in nostra mano,
Come per specchio un vivo raggio ardente,
Chi dir vorria, che quel lume sovrano, soprano C
Che ha dato all'opre sue l'onnipotente
Braccio d'Iddio, abbia minor splendore di Dio C
Dell'opre, che fa quivi un viatore[744] ?

Siccome l'uomo ha limitato il cuore;[745] ha l'uomo C
Così pur limitato ha l'intelletto,
Dunque quell'opra, che poi n'esce fuore, poi che C
Non può esser lavoro sì perfetto, puote C
Come quell'altra del suo Creatore,
Artefice sovran primo Architetto, soprano C
Non può esser sì bella, né sì pura puote C pura] dura C
L'opra dell'Arte, come di Natura.

L'Arte a me sembra qual Pittor, che fura[746]
Da un esemplar migliore il suo concetto, Da *om.* C il] al C

---

[742] Quest'ultima similitudine, con una sorta di annuncio del lieto fine, conclude il canto preparando l'esaltazione finale della Fede e delle altre virtù della Speranza e della Umiltà.

[743] Si tenga presente che ci troviamo nella generazione precedente a quella della *Aesthetica* di Alexander Gottlieb Baumgarten, edita nel 1759. Le considerazioni sull'arte sottese dai versi del Perfetti non si riferiscono dunque ad una concezione generale del fenomeno estetico, ma dipendono da riflessioni settoriali della filosofia antica sugli effetti della creazione artistica. In particolare, Perfetti inizia l'improvvisazione con una allusione ad una parte della teoria platonica dell'arte, quella che la vede come *mìmesis* della realtà sensibile, che costituisce quella sorta di svalutazione dell'arte che Platone inserisce nella Repubblica: in quanto imitazione della realtà sensibile, che è a sua volta imitazione dell'idea, il grado di realtà della creazione artistica è basso. In questo senso il nostro poeta dice che l'arte *nasce dal bel dell'idea precedente.*

[744] *Viatore* è qui nel senso di persona vivente nel mondo, nella realtà sensibile. Si veda per questo significato Rosmini 1993, p. 127, nota 9: *la tradizione cattolica chiama "viatori" i cristiani viventi, i quali sono "in via", sulla strada che porta alla patria celeste; e chiama "comprensori" quei cristiani defunti che hanno raggiunto questa patria e* ora *si trovano, a fruire, a "comprendere" in sé, la gloria di Dio.*

[745] Questa seconda ottava imputa l'inferiorità dell'arte ai limiti dell'intelletto umano.

[746] In questa ottava si torna invece al concetto di imitazione come causa dell'inferiorità dell'arte umana. L'imitazione è qui definita da quella voce verbale *fura* che la fa scadere addirittura al livello di un furto.

E in altra tela ricopiar procura
Quel, che già fe' pennello più perfetto,
Che sempre fia una rozza copia e oscura, — fia una] fa e *om.* C
O almen d'origin non avrà il diletto, — O *om.* C
Né il primo onor, ciò che dispone l'Arte, — ciò che dispone] che aduna C
A cui Natura tutto il ben comparte.

Quella può somigliare in qualche parte,
Ma sempre averà in sé cotal difetto, — un tal C
Che limitata fia l'opra dell'Arte, — fa C
E non avrà l'alto valor perfetto,
Perché sarà divisa in parte e in parte,[747] — in parte e in parte] in qualche parte C
E non avrà quel primo ed alto oggetto,
Ch'ebbe Natura, anzi il di Lei Fattore — il di Lei] che il gran C
Qualor dal nulla trasse il tutto fuore.

Presso il festivo dì del gran Dottore
Angiolo delle Scuole[748] e Cherubino[749],
Della Chiesa di Dio chiaro fulgore,
E vivo raggio del bel Sol divino;
Dico Tommaso a i secoli stupore:[750] — Tommaso dico a C
Ruppe la statua[751], che da Monte Alpino[752] — dal monte al pino C

---

[747] Oltre che all'imitazione e ai limiti dell'intelletto umano, l'inferiorità dell'arte umana è dovuta dunque al non poter raggiungere la perfezione dell'insieme, ma solo quella delle singole parti.

[748] *San Tommaso d'Aquino, è detto per antonomasia l'Angelo delle Scuole, per denotare la di lui eccellenza tra gli scolastici*. (D'Alberti 1797, s.v. *Angelo*).

[749] Gli ordini ecclesiastici possono esser riferiti alle gerarchie angeliche, sulla base della vocazione specifica della regola che li accomuna. L'ordine domenicano, per l'importanza data alla predicazione, veniva avvicinato ai Cherubini. Si veda proprio San Tommaso, *Summa Theologica*, q. LXIII, art. 7: *[...] dicendum quod cherubim interpretatur plenitudo scientiae; seraphim autem interpretatur ardentes sive incedentes. Et sic patet quod cherubim denominatur a scientia, [...]; seraphim vero denominatur ab ardore caritatis*. Naturalmente Perfetti potrà aver avuto memoria di Par. XI, 37-39 (*L'un fu tutto serafico in ardore / l'altro per sapïenza in terra fue / di cherubica luce uno splendore*), con il celebre riferimento a Francesco e Domenico, proprio pronunciato da San Tommaso nell'accingersi, lui domenicano, al panegirico di Francesco.

[750] *San Tommaso d'Aquino Scolare d'Alberto Magno.* (nota Cianfogni).

[751] Danila Bertasio (Bertasio 2010, p. 48) identifica questa statua leggendaria con l'androide costruito verso il 1560 forse per Carlo V e musealizzato nel Deutsches Museum di Monaco. La leggenda l'attribuiva a un lungo lavoro di Alberto Magno, che l'avrebbe creato alchemicamente unendo vari materiali. La statua sarebbe stata distrutta, sempre secondo la leggenda, addirittura dall'allievo più celebre di Alberto, San Tommaso, dopo che vi si era imbattuto nello studio del maestro. La Bertasio situa la costruzione di tali androidi nel contesto della storia plurisecolare delle creazioni mortuarie dei ceraioli (artigiani che riproducevano in cera il corpo umano per esporre le copie in cerimonie funebri in sostituzione della esposizione del vero cadavere o che allestivano modelli in cera per le botteghe di pittori e scultori) e segnala poi il passaggio alla costruzione di copie antropomorfe o zoomorfe in legno dotate di marchingegni più o meno sofisticati di automazione. Aiutava tali costruzioni la tecnica degli orologiai, fino ad arrivare a strumenti in grado di stupire. La Bertasio (*ivi*, p. 45, nota 7) inoltre cita Cartesio che vedeva (siamo nell'anno 1637) in tali automi e androidi una grande possibilità di simulare i meccanismi vitali del corpo umano e dunque una possibilità del loro studio. Questa doveva essere anche ai tempi del Perfetti la considerazione diffusa per tali meccanismi. Di lì a poco, Jacques de Vaucanson avrebbe costruito tra l'ammrazione dei contemporanei un'anatra, un flautista, un tamburino con movimenti automatici. La leggenda di Alberto Magno ha varie riprese nei secoli, senza che nessuno dichiari la fonte originaria. Ci limiteremo qui a citare quella che dovrebbe essere la prima attestazione nota, risalente al 1373, in Corsini 1845, p. 15-16: «Troviamo che uno Alberto Magno, el quale fu de' Frati Predicatori, venne a tanta perfezione di senno, che per la sua grande sapienzia fe' una statua di metallo a sì fatti corsi di pianeti, e colsela sì di ragione ch'ella favellava: e non fu per arte diabolica né per negromanzia; però che gli grandi intelletti non si dilettano di ciò, perché è cosa da pardere

Alberto trasse, e le insegnò favella, — Alberto] al tergo C (*sic !*) gli C
Ma breve sol, benché sembrasse bella. — sembri assai bella C

Trent'anni il gran Maestro spese in quella
Sol per farle formar ben pochi accenti. — farli C
Nol sa Tommaso, e tosto la flagella, — Nol] lo C
Cadono in terra i veri suoi strumenti.
Ma miriam di Natura un'opra bella,
Allorché un sasso qualche cavo tenti, — allor che C tenti] senti C
Un'Eco forma, e con occulte tempre
Quell'Eco poi a noi favella sempre.[753] — a noi poi C

Se Archita avvien, che coll'Arte contempre — s'ardita C (*sic !*)
Una colomba sol fatta di legno,[754]
Vola per poco, ella non vola sempre,
E dura il moto, quanto fu l'ingegno;[755] — il moto] solo C
Ma un augellin, cui Dio l'ali ne tempre, — augellino C ne] le C
Vola di ramo in ramo, e giunto al segno — e giunto al segno] in legno in legno C
Il canto cessa, e cessa insieme il volo: — e il canto C
Ma quando cessa mai ? Col morir solo.

Così s'infinga[756] l'Arte o detto o volo,
A morte statue dando, e alle non vere — e alle] ali C
Vita imprestando, onde il pennato stuolo
O in tela o in marmo sembra il moto avere;
Se manca all'opre sue poi questo solo,
Che col tempo rimangan salde e intere — sald'e intiere C
Quanto sceman di pregio ? Se ne invola — ne] gl' C
Tutto il suo bello alfine un'età sola.

---

l'anima e 'l corpo; che è vietata tale arte dalla fede di Cristo. Onde uno frate chiamando frate Alberto alla sua cella, egli non essendogli, la statua rispose. Costui credendo che fosse idolo di mala ragione, la guastò. Tornando frate Alberto, gli disse molto male, e disse che trenta anni ci avea durata fatica, e: Non imparai questa scienza nell'ordine de' Frati. El frate dicea: Male ho fatto; perdonami. Come ? Non ne potrai fare un'altra ? Rispose frate Alberto, di qui a trenta migliaia d'anni non se ne potrebbe fare un'altra per lui; però che quello pianeto ha fatto il suo corso, e non ritornerà mai più infino a detto tempo». In quegli anni venti del settecento e precisamente nel 1728 usciva a Londra la *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers che citava, anch'essa, Alberto Magno come costruttore del primo androide.

[752] Il riferimento a questo ignoto Monte Alpino, nel testo èdito, non dà, a giudizio di chi scrive queste note, un senso chiaro, che non troviamo neppure nella lezione manoscritta. E' il caso di mettere una *crux desperationis*.

[753] La superiorità della natura consiste, secondo questo paragone, nel detrminare l'effetto dell'eco che rimane costante, mentre quella limitata capacità di produrre suoni dell'androide fu irrimediabilmente distrutta da Tommaso.

[754] Si veda Aulo Gello, Noctes, X, 12, 9*: [...] id, quod Archytam Pythagoricum commentum esse atque fecisse traditur, neque minus admirabile neque tamen vanum aeque videri debet. Nam et plerique nobilium Graecorum et Favorinus philosophus, memoriarum veterum exsequentissimus, affirmatissime scripserunt simulacrum columbae e ligno ab Archyta ratione quadam disciplinaque mechanica factum volasse; ita erat scilicet libramentis suspensum et aura spiritus inclusa atque occulta concitum*. Dunque Archita di Taranto, filosofo vissuto tra il V e il IV sec. a.C., aveva costruito una colomba di legno concava, che volava spinta dall'aria che le era stata immessa dentro.

[755] Evidentemente, esaurita la scorta d'aria, la colomba si fermava. Su tale limite Perfetti imposta anche questa dimostrazione sulla limitatezza delle opere d'ingegno rispetto a quelle della natura.

[756] *infingersi* qui con il senso di "simulare": l'arte simula, quando conferisce la parola o il volo a statue inanimate o rende vive quelle non reali. In questa ottava sembra che Perfetti si rivolga sia all'invenzione degli automi che alle creazioni più propriamente artistiche (in tela o in marmo). Il limite comune sarebbe quello di non rimanere salde nel tempo: in verità qui il pensiero del Perfetti non è chiaro.

Ma la natura, che sull'opre vola,[757]
Ha un certo vol, che poi sempre ritorna, — Ha] sia C
Se manca un'opra, non è quella sola
In tutto quel poter, che in lei soggiorna; — perché mai stanca sempre altre ne forma C
Un nuovo April l'Inverno ne consola, — e un C
Un nuovo orror dopo la luce torna: — e un C
Così perduto un ben, se sia che cada,
Quel cadere ad un altro apre la strada.[758] — cadere] morir C

Roma ti veddi e veddi ogni contrada
Prodigio insieme e dell'età e dell'arte
Se miro il Colosseo vedo la strada
Che al Campidoglio tosto si diparte;
Miro quel tempio e mi sembra che cada,
E fuori della pace, e solo in parte,
Di Solima distrutto e miro in tanto
Misero avanzo e più misero pianto.[759] (*ins. C*)

Colline e prati, s'io mi volto a voi, — se io C volgo C
Vedo risplender le terrestri Stelle; — le] di C
S'io mi rivolgo ai vaghi lidi Eoi,
Scorgo il Mar pien di perle ognor più belle:[760] — di nuove perle e belle C
Ma per quanto n'abbiam rapito noi — rapito] cognito C
Ad onta delle fiere atre procelle, — a costo della morte e di procelle C
Malgrado ancor dell'umane rapine — a dispett'anche delle ree rapine C
Non son scemate no l'opre divine.

Che come illimitato è 'l gran confine
Della mente di Dio sempre feconda,
Che non soggiace a Eclissi, né a ruine, — eclisse C
Né ai possenti suoi rai v'è chi s'asconda; — suoi possenti
Così con alto e impenetrabil fine — immemorabil C
Ogni pensier la mano sua seconda; — Ogni] col suo C
Egli opra ciò, che brama, e tutto intende, — e vuole ciò C
E quanto ei vuol, tutto il creato attende.[761] — E quanto ei] e ciò che C

[757] In questa ottava la superiorità della natura è spiegata con la sua ciclicità: il potere della natura non sta in un solo suo fenomeno, ma ritorna nell'alternarsi perpetuo dei fenomeni stessi (inverno e aprile, luce e tenebre).
[758] *Qui mancano alcune ottave.* (nota Cianfogni).
[759] Il ms. C.VI.20 della Bilioteca degli Intronati riporta qui questa ottava non presente in Cianfogni 1748. Si tratta di un passo di difficile interpretazione. L'allusione è certamente al carattere transeunte degli edifici (pur prodigiosi) fabbricati dall'arte umana, anche di quelli dedicati al culto. Il Colosseo ricorda questo stato di decadenza (al tempo di Perfetti già si presentava in parte diroccato), ma l'anfiteatro è citato come punto di partenza di una strada che va verso il Campidoglio: è la via sacra che passa attraverso le rovine dei fori repubblicani. A metà strada tra il Colosseo e le pendici del Campidoglio si trova l'Arco di Tito, nell'interno del fornice del quale si vede il bassorilievo che ricorda la distruzione del Tempio di Gerusalemme (*Solima*) con le sacre spoglie portate a Roma in trionfo.
[760] Difficile capire a cosa ci si riferisca con l'espressione *terrestri stelle*, se non pensando in generale a aspetti gradevoli del paesaggio. Negli altri versi ci si riferisce invece alle perle dei mari orientali (*eoi*). Nonostante la rapina umana, la natura mostra la sua superiorità nell'essere in grado di rigenerare quel che l'uomo rapisce. (Se queste note non avessero qualche pretesa filologica, ci sarebbe qui da scriver molto sulla attuale generazione che non può che sentire con tragica nostalgia questo trionfo della natura).

Mi sembra l'Arte qual Bambin, che stende
Presso del Padre il vacillante passo,
Che prima il fanciullin la man distende,
E lo riguarda immobil, come un sasso,
E s'ei lo lascia, egli tosto s'offende,
E si ritrova alfin caduto e lasso:
Padre è Natura, e l'Arte è sua figliuola;
Natura a Lei dà norma, e le fa Scuola. — natura il regge e quella la consola C

Natura all'Arte il più ben pregio invola, — natura all'arte è madre, e guida, e scuola
Come di Zeusi nel pennel s'intende: — e nel pennello ben chiaro s'intende
Pinge un fanciul sol privo di parola, — pinge un fanciullo che sua man consola
Tenente in mano un grappolo, che pende. — e il guardo insiem con quell'uva, che pende
Avido augel tosto a quell'uva vola, — un augellin verso di quella vola (*sic C pro quinque illis versibus quos deinde restituit Cianfogni*)
E il gran Pittor par che con ciò commende; — ma egli risponde che egli aveva fallito C
Ma questi afferma in parte aver fallito, — sarebbesi C
Perché l'augel non erasi fuggito.[762]

Che se il fanciullo avesse ben scolpito[763], — Che] e C
Come scolpito avea l'uva migliore;
Quell'augellin sarebbesi fuggito,
Perché il fanciul gl'avria dato timore: — ch'el fanciullo C
Cos' egli confessò d'aver fallito,
E nel notar questo nobile errore — mostrar
Mostrò, che l'Arte invano ognor procura — invano ognor] in van ella C
Oltrepassar la maestra Natura. — d'oltre passar C

TEMA III
Gli Affetti di Giuseppe nell'abboccarsi co'suoi Fratelli in Egitto.[764]

Io son Giuseppe[765], avanzo già funesto

---

[761] L'ultima causa dichiarata per la superiorità della natura riguarda l'esecuzione perfetta da parte della mano del progetto che la mente (in questo caso quella divina) ha concepito.

[762] *Plinio lib.35 cap. 10.* (nota Cianfogni). Ecco il testo di Plinio il Vecchio: *Fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uuas ferentem, ad quas cum aduolassent aues, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: "uuas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aues timere debuerant"*.

[763] In realtà Plinio parla di un dipinto.

[764] Il ms. ha come introduzione: «Gli affetti di Giuseppe verso i fratelli nel riconoscerli in Egitto».

[765] La storia di Giuseppe occupa gli ultimi capitoli del libro della Genesi, da 37 a 50 (escluso il 38). Perfetti inizia il canto con un'apostrofe diretta ai fratelli: la situazione pare quindi riferirsi alla parte finale del racconto biblico. Dopo che Giuseppe è stato venduto in Egitto a Potifar ed è rimasto a lungo in carcere a causa delle false accuse da parte della moglie di questi (alle cui pretese sessuali in realtà Giuseppe non si era concesso), svela il contenuto di sogni prima a due prigionieri e poi, condotto dal Faraone, interpreta i celebri sogni preannunciatori dei sette anni di abbondanza e dei sette anni di carestia e per questo vien messo dal Faraone a capo del governo di tutto l'Egitto (Gen., 41, 40-42: *Tu eris super domum meam, et ad tui oris imperium cunctus populus obediet: uno tantum regni solio te præcedam. Dixitque rursus Pharao ad Joseph: Ecce, constitui te super universam terram Ægypti. Tulitque annulum de manu sua, et dedit eum in manu ejus: vestivitque eum stola byssina, et collo torquem auream circumposuit*). Durante la carestia, i fratelli vengono in Egitto a comprare il grano di Giuseppe e vengono a lungo messi alla prova, con una complessa serie di

Delle calunnie[766] vostre, o miei Fratelli,
Più non mi fate dir, basti sol questo,
Questo sol basti, empi spergiuri e felli. — basti sol ciò non più spergiuri o felli C
La vostra colpa vi dirà poi il resto,
Non più vi guardo, come già ribelli, — miro C già] due C
Vi miro sol co'guardi dell'amore, — col guardo C
Né scorgo in voi il fallir, bensì il dolore. — bensì l'amore C

Rinfaccia anima vil colpa ed errore, — ed errore] ad un cuore C
Non lo rinfaccia mai anima grande;
Basta la pena a lei, che dà il rossore — il *om.* C
Del fallo, che nel volto al reo si spande; — fallo altrui che in cuor altri si spande C
Bassa palude avviene, che il rio vapore
Verso del Cielo ingrata ne tramande, — ingrata] stolta C
Il Sol, ch'è tutto di splendor ripieno, — ch'è] che C
Sempre in se stesso sta quieto e sereno.

Su venite, fratelli, a questo seno,
Su v'accostate al mio fraterno cuore,
E quivi appresso ascolterete appieno
Ciò, che non lascia dir gioia e stupore:
Se in voi l'amor fraterno venne meno,
In me già non smarrì il suo vigore: — scemò C
Voi mi tradite, è ver, ma i' serbo in petto — Voi mi tradite ... *usque ad* scopo al vostro vil desio
Tradito ancor per voi l'istesso affetto. — *octo versus omittit* C

Miro il mio bene nell'altrui difetto,
E miro per quai strade volle Iddio,
Ch'io fossi a questo grado un giorno eletto,
E quai sentir spianò al passo mio;
D'invidia, d'ira un giorno e di dispetto
Divenn'io scopo al vostro vil desìo,
Ma l'odio vostro per voler divino — *his duobus additis, reficit* C *octonos versus praec.*
Al bene mio servì poi di gradino.[767] — per giardino C *strophae*

Qui si potrebbe dir ciò che Agostino — e si potria dir C
Ci lasciò scritto dell'Eterno Iddio,
Che sovente col suo saper divino — col suo saper sovente alto e divino C

---

vicende, che termina con il trasferimento in Egitto del padre Giacobbe e di tutta la loro famiglia, quella discendenza che darà luogo alle dodici tribù di Israele e che costituirà il popolo che al tempo di Mosé compirà l'esodo. Solo dopo la morte del padre Giacobbe, i fratelli vengono presi dal timore della punizione per la loro colpa (Gen., 50, 15: *Quo mortuo, timentes fratres ejus, et mutuo colloquentes : Ne forte memor sit injuriæ quam passus est, et reddat nobis omne malum quod fecimus*), ma sentono invece il perdono di Giuseppe (Gen., 50, 19-21: *Quibus ille respondit: Nolite timere: num Dei possumus resistere voluntati ? Vos cogitastis de me malum: sed Deus vertit illud in bonum, ut exaltaret me, sicut in præsentiarum cernitis, et salvos faceret multos populos. Nolite timere: ego pascam vos et parvulos vestros: consolatusque est eos, et blande ac leniter est locutus*).

[766] In realtà il racconto veterotestamentario non si riferisce mai a *calunnie*: i fratelli vendono Giuseppe, invidiosi delle preferenze che il padre Giacobbe manifesta nei suoi confronti, e fanno credere al padre che sia stato sbranato da una belva, esibendo la tunica macchiata del sangue di una capra (Gen., 37).

[767] *Vos cogitastis de me malum: Deus autem vertit illum in bonum, ut exaltaret me etc. Genes. 50. 20.* (nota Cianfogni).

Ei cava perle dal fangoso rio;[768] — che ei C
E quel, che noi chiamiam fatal destino, — fatal] sort'o C
E' Provvidenza, onde salute uscìo, — è providenza dell'eterno Iddio C
Che quest'usanza nel reggerci Ei tiene, — regger ritiene C
Che dall'istesso mal ne cava bene. — cava vil bene C

Ma pur tra gli altri un dolce sguardo tiene — ma più C
Intento il buon Giuseppe a Beniamino, — il buon Giuseppe a] al suo diletto C
Al sen lo stringe, ed a baciarlo viene, — fra il sen C
Come la Madre il suo caro bambino;
E d'Israello in lui più gli sovviene, — Isdraelle C poi] più C
Come figliuol, che al Padre empio destino — fratel che al caro Padre C
Un dì ritolse, e mira viepiù quello,
Perché di Madre egli era ancor Fratello.[769]

Ma come suole il Re d'ogni altro augello, — ma pure come suol quel grand'augello C
Ch'ha grandi l'ale, ed assai forte il grido, — ed ha il suo forte grido C
L'Aquila dico, accoglie questo e quello
Dell'ali sue dentro al sicuro nido,
E tutto copre il caro suo drappello,
E verso tutti indirizza il rauco strido,
Ma più rimira col suo guardo amante — sguardo C
Quello, che tra gli augelli è il più infante. — si è C

Accoglie tutti qual fratello amante,
E agli uni e agli altri il dolce guardo gira,
Guardo di maestà ferma e costante,
Nel cui petto l'amor caro traspira; — di cui C
Alle sue poco men che regie piante[770]
Tutto lo stuol de' fratelli rimira,
Gittarsi a terra; a sollevargli ei prende, — buttarsi a terra; e a sollevargli prende C
E quell'ossequio al lor dolor contende.

Qual Nobile Leon, che non offende

---

[768] L'espressione ricorda più un passo di San Girolamo (Ep., 98, 22): *[...] nec unguenta, aurum et margaritas quaerant in luto [...]*) ma ha qui senso opposto. In Agostino troviamo *O lucens aurum in stercore!* , ma è la battuta di Giuliano riferita ad una espressione del santo nella controversia *Contra secundam Iuliani responsionem* (I, 45). Il senso generale del trarre il bene anche dal male può trovarsi negli scritti agostiniani, per esempio nell'Epistola n. 282 scritta nel 428 a Fermo: *Permittit tamen, ut fiant mala, quia potens est etiam de malis non suis sua facere bona.* Dio permette il male perché è capace anche di ricavare il bene dai mali compiuti dagli altri.

[769] Giuseppe, in Gen., 42, era ricorso ad una serie di pretesti per far sì che i fratelli portassero in Egitto anche Beniamino (che nel primo loro viaggio in cerca di grano era rimasto col padre Giacobbe-Israele in quanto più giovane). Vedendo Beniamino, Giuseppe si commuove (Gen., 43), poi (Gen., 44) elabora un piano per fingere di incolpare Beniamino di furto e mettere alla prova i fratelli: accorgendosi che il loro atteggiamento nei confronti di Beniamino non è dettato dall'invidia, ma dall'amore sincero verso il giovane e verso l'anziano padre, Giuseppe (Gen., 45) rivela a loro la sua identità. Beniamino era l'unico ad essere fratello a Giuseppe anche per parte di madre: era infatti figlio di Rachele, la madre di Giuseppe, mentre gli atri fratelli erano figli di Lia e di due schiave.

[770] Nel passo copra citato di Gen., 41, 40-42 il Faraone aveva dato a Giuseppe potestà su tutto l'Egitto, dicendo che lui stesso lo avrebbe preceduto solo per il trono. Inoltre in Gen., 47, 13-27 si narra come Giuseppe aveva acquistato durante gli anni della carestia, in cambio del grano, tutte le terre e gli armenti degli egiziani (ad esclusione dei sacerdoti) in nome del faraone.

Chi non è oggetto degno di furore,
Né coll'umile agnello se la prende,
Ma col Lupo, e coll'Orso traditore;
Il rimprovero in quelli non distende,
Ma mostra a'suoi fratelli un certo cuore,
Aria sì dolce, e amabil portamento, — un'aria di Maestà e di contento C
Che questo stesso a lor reca tormento.[771] — che quest'istesso in lor desta tormento C

Dice allor ciascun fratel, mi pento;
Basta così, soggiugne il buon fratello; — soggiunge C
Risponde allor ciascun, non son contento;
E vuol più dir, ma nol permette quello. — nol] non C
Ferma è nella loro mente per spavento
La cieca invidia, e l'empio furor fello, — ceca C
La vendita s'affaccia, e 'l reo contratto, — sovviengli, il C
E la cisterna[772], e quell'orrendo patto.[773]

Come fa il reo, che al suo supplizio è tratto, — ratto C
E nella pena pensa al proprio errore,
E dice, ahimé ! che cosa mai ho fatto ! — ai me C
Gli dà pena la colpa, e insiem terrore;
Così sovviene a lor l'iniquo fatto, — sovviengli allor C
E lor sovviene il conculcato amore, — lor] gli C
Sovvien lor de'sospiri del fratello,
E tutti ne compongono il flagello.

Come veggiam talor piccol ruscello, — vegghiam C
Che per molt'acque poi divien torrente;
A poco umor succede umor novello, — umore cresce C
E già il ruscello crescere si sente,
E se un'altr'onda apporta altr'onda in quello, — in] a C
Una gran piena allor cresce repente, — un'altra C
Onde quel tanto umore insiem ristretto — onde tant'onda in un ruscel ristretto C
Ampio torrente fa d'un ruscelletto: — il grand'umor ne forma un ampio letto C

Così di più rossor fatt'è in ristretto — in] un C
Un sol rossor, che nel lor cuor fa pena, — cor C
E questa doglia poi s'allarga in petto, — s'alberga C
E divien Mar quel ch'era scarsa vena:
Ma pur qual torna questo limpidetto, — pur] più C
E placido qual vide il Sole appena; — e umil qual forse vidde C
Tal ancor dentro al loro fraterno cuore — Tal ancor] talamo C

---

[771] Queste reazioni dovute al senso di colpa da parte dei fratelli non hanno un riferimento nel testo biblico e possiamo considerarle una creazione del nostro poeta. Fa eccezione, nella scrittura, Ruben che a più riprese mostra di essere l'unico a sentire la colpa di quanto fatto ai danni di Giuseppe: era stato lui del resto, a impedire che i fratelli addirittura lo uccidessero (Gen.,, 37, 21: *Audiens autem hoc Ruben, nitebatur liberare eum de manibus eorum*).
[772] Gen., 37, 24: *miseruntque eum in cisternam veterem, quæ non habebat aquam*.
[773] Gen., 37, 28: *Et prætereuntibus Madianitis negotiatoribus, extrahentes eum de cisterna, vendiderunt eum Ismaëlitis, viginti argenteis: qui duxerunt eum in Ægyptum*.

Tutto il regretto alfin dilegua amore.[774] tutt'il torrente C

Che come in lor nascea l'alto dolore
Dal conoscer chi avean così tradito, d'aver C
Da questa cognizion venia l'amore,
Perché l'oggetto alfin n'era gradito; gl'era C
Come un piccol ardor da un grand'ardore,
Che sopravvenga, ne resta sopito;
Così n'avvien, che amor costante solo d'amor C
L'invidia scacci ed il rossore e il duolo.

Poiché se questi ne dispiega il volo, Poiché] così C
Resta signor di tutti gli altri affetti, altri oggetti C
E vuol nel nostro cuor regnare ei solo,
E tutti gli altri rende a sé soggetti; rende] vuole C
Come veggiamo colassù nel Polo
L'ombre fugare il Sol co'raggi schietti,
E in questo suo possente e vivo ardore vivo e chiaro suo C
Compagne ei non le vuol del suo splendore.

EPILOGO, O RIPETIZIONE DE' SUDDETTI TRE TEMI

Bella Fe' lucida e oscura,
Che sei scorta nel sentiero
Del mortale passeggiero,
Tu sei notte e Cinosura.

Notte sei, perché il pensiero
Tutto chiaro non t'intende;
Cinosura se' al sentiero,
Onde l'alma pe' tuoi lampi,
Benché posta tra gl'inciampi,
Non vacilla, e non s'offende.[775]

Sei quel velo, che tirato
Presso l'Arca misteriosa,[776]

---

[774] Come già osservato, Perfetti ha aggiunto al racconto biblico queste sue considerazioni sui sentimenti dei fratelli e sul loro mutare dall'invidia verso il trionfo dell'amore favorito dal perdono di Giuseppe. Nel compiere questa scelta in sede di improvvisazione sul tema assegnato, il nostro poeta ha rispettato la parola *affetti*, ma ha spostato l'attenzione su quelli dei fratelli. Il testo biblico avrebbe forse fornito più elementi per improvvisare sugli *affetti* di Giuseppe, ma in questo caso la memoria del poeta non è stata immediata. Nell'epilogo invece Perfetti mostrerà di aver riorganizzato la memoria del testo biblico e sposterà l'attenzione sui sentimenti di Giuseppe, ma la quantità dei versi rimanenti non ci dà la possibilità di conoscere tutti gli sviluppi di quella parte della improvvisazione (vedi *infra*).

[775] Il tema della Cinosura riapre l'improvvisazione nell'epilogo, ma con una nuova complessità nella scelta delle immagini e nell'impostazione retorica: il carattere di guida della Polaris serve ora ad introdurre un carattere ossimorico nella considerazione della Fede. La Fede è allo stesso tempo luce ed il suo contrario, guida ma anche oscurità del mistero. Ne guadagna certamente l'efficacia poetica.

Maestade tiene ascosa,
Maestà, che dentro splende,
Ma la voce non s'intende
Di chi il velo ha comandato.

Sei quel fiore almo e increato,
Che d'odor sempre ripieno
Nascer puote in ogni prato,
Quando il Sol non chiuda il seno.

Fino in Cana oltre il costume[777]
Della Grazia appare il lume
Tra la notte dell'errore;[778]
E sì chiaro ivi risplende,
Che a guidar per mano imprende
Verso un Dio femminil cuore.

Una Donna, a cui la prole
Vessa un Demone spietato,
Del suo male oggi si duole
Col gran Dio per l'uomo nato.[779]

E sospinta dall'amore,
E guidata dalla fede,
Libertade a Dio richiede
Per la parte del suo cuore.

Colla Fe', colla Speranza,
Che alla Fede va gemella,
L'una e l'altra fa più bella
La virtù della Costanza.

Chi è costei, dice il Signore,
Lagrimante femminella ?
Di Siòn non è un'agnella,
Di Sionne io son Pastore.

A Israello io fui mandato,
D'Israello ella non è;
Così dic'Ei mezzo irato,
Ma non manca in Lei la Fe'.

---

[776] Il velo è quello del tempio, a protezione della zona deputata ad accogliere l'Arca, secondo le istruzioni ricevute da Mosè in Es., 26, 33: *Inseretur autem velum per circulos, intra quod pones arcam testimonii, quo et sanctuarium, et sanctuarii sanctuaria dividentur*. Qui viene evocato dal Perfetti nella funzione volutamente contrastiva tra il mostrare lo splendore del simbolo dell'Alleanza e far rimanere nascosta la volontà di Dio nel disporre i termini di quell'Alleanza.
[777] Gesù, come detto sopra, si era spinto nella terra di Tiro e Sidone, di regola non frequentata dagli ebrei.
[778] In quelle terre vivevano popoli considerati pagani, discendenti da Cam, il figlio di Noè la cui stirpe era stata maledetta (vedi *supra*).
[779] *per l'uomo nato* è qui da intendere come "attraverso il Figlio dell'Uomo".

Se la grazia Ei le contende
In sembianza di rigore,[780]
Di pregar viepiù s'accende
Bel desìo dentro al suo cuore.

Come al caro bambinello[781]
O per scherzo o per diletto
Toglie madre un pomo bello,
E 'l bambin piange e sospira,
E col pianto mesce l'ira,
E quel pianto, che gli spiace,
Alla Madre appunto piace,
E risveglia in lui l'affetto;
Ella allor viene a donare
Al fanciullo il pomo grato,
Poiché 'l mira sì affamato,
Corre tosto a lui saziare.

Ma qual Fede giammai fu
Della Donna saggia e forte ?
Fu una Fe', che aprì le porte
A mill'altre sue virtù.

Colla Fede Iddio mirò
Per ismuover suo bel cuore;
Colla Speme, che all'amore
Fa la via, Lui supplicò.

E alla Fede, e alla Speranza
Nuovo raggio tosto innesta;
Ributtata non s'arresta,
Ecco nata la Costanza.

Ma Costanza non saria,
Saria ben temerità,
Se non facesse la via
Alla Speme l'Umiltà.

Umiltà, che non rigetta
La sua Speme del ben priva,
E chiamarsi ancor non schiva
Saggia Donna Cagnoletta:[782]

---

[780] Il primo rifiuto di Gesù è interpretato qui dal Perfetti con una voluta finzione attuata al fine di mettere alla prova la fede della donna.

[781] La lunga similitudine riprende con maggior realismo quella della quarta ottava del primo tema, a ribadire la lettura fortemente cristocentrica dell'episodio evangelico.

[782] Nel racconto evangelico, la donna replica a Gesù (che l'aveva trattata duramente paragonando la sua gente a dei cani, a cui non si deve dare il pane riservato ai figli) non rifiutando quell'offensivo paragone, ma anzi inserendolo nella

E le briciole richiede,
Quando il pan non le si dà,
Ecco come l'Umiltà
Va sposata colla Fede.

Umiltà, Speranza, e Fede
Dal suo cuor ver Dio si stese,
Ma da Dio il cammin prese,
Perché Dio a Lei le diede.

Disse già l'antichità
De' Filosofi, che l'onda,
Ch'è nel fiume, alla sua sponda
Vien dal Mare, e al Mar sen va.[783]

Ma il parere oggi moderno
E' che sopra gli alti monti
Faccian poi nel seno interno
Vene d'acqua alle lor fonti;

E sian vasche di Natura,
Come qui in queste Città,[784]
Onde n'esce l'onda pura,
Che i bei campi a inondar va.

Ma lasc'io quest'opinione,
Che più al vero credo amica,
E m'appiglio a quell'antica,

---

sua arguta risposta (*et catelli comedunt*): l'uso di tale termine e l'accettazione del paragone da parte della donna, congiunta con il contentarsi delle briciole, sarebbe per Perfetti segno di umiltà.

[783] La diretta connessione dei fiumi con il mare è anche presente nell'Antico Testamento, sia in riferimento all'origine edenica dei questi grandi fiumi, sia soprattutto per Eccl., 1, 7: *Omnia flumina intrant in mare, / et mare non redundat; / ad locum unde exeunt flumina / revertuntur ut iterum fluant*. Le teorie dei sapienti antichi si confrontavano sul problema delle sorgenti montane e su come la porosità del terreno potesse rendere possibile all'acqua dell'oceano dare origine ai fiumi. La questione della quantità di quell'acqua (fino al cinquecento pareva impossibile che solo la pioggia potesse alimentare le sorgenti) aveva impedito di portare fino in fondo l'intuizione già presente nell'antichità del meccanismo ciclico della evaporazione e condensazione. I capisaldi di una riflessione plurisecolare che impegnò le più svariate personalità possono essere indicati in Aristotele, Vitruvio, Leon Battista Alberti e Leonardo. Ai tempi del Perfetti però è da notare che la materia aveva ricevuto un significativo contributo in occasione di una illuminante prolusione accademica tenuta da Antonio Vallisneri nell'Università di Padova nel 1715, il cui testo fu stampato più volte negli anni successivi (Vallisneri 1726), con l'aggiunta di abbondanti *annotazioni* dello stesso Vallisneri e insieme ad altri saggi di materia simile, come quello del medico fiorentino Gaston Giuseppe Giorgi. Vallisneri chiude la questione della quantità d'acqua, affermando che quella delle piogge e delle nevi è consona ad alimentare le sorgenti, e stabilisce la corretta valenza del ciclo dell'acqua, sostenendo che questo è il solo e vero legame tra mari e fiumi che il versetto veterotestamentario evocava. Soprattutto, la lunga dissertazione del Vallisneri procede con metodo sperimentale, sottolinenando con entusismo che con tale metodo non si va contro la ragione e si confermano le intuizioni degli antichi senza contraddire il testo sacro. Vallisneri era cosciente che *le sperienze possono sovente ingannare, se non si guardano per tutti i versi* (Vallisneri 1726, p. 8) e su questi criteri riesce a ben valutare empirismi e razionalismi antichi e moderni. Su questa materia si veda una buona sintesi in Lago 2000.

[784] Nei saggi di Vallisneri 1726 sono presenti esempi e confronti tra la situazione presunta delle sorgenti naturali ed esperienze rilevate nelle canalizzazioni cittadine.

Che aderisce a mia Canzone.[785]

Dio è quel Mar d'ogni virtù,
Che non ha lido, né sponda,
Né mai scema quando inonda,[786]
Né inondato cresce più.

Questo Mar per certe vene,
Tutte ignote al senso frale,[787]
Spande in noi l'acqua vitale,
E a inondare ognor ne viene.

La virtude in noi traspira
Da quel lume alto e divino,
E tornare a lui si mira,
Come al termine il cammino.

Perché essendo e fine e obietto
Il Gran Dio d'ogni virtù,
Quando questa vien nel petto,

---

[785] Questa quartina può dire molto del momento in cui avviene l'improvvisazione e dell'*aura* della *performance*. Il poeta sta elaborando per l'epilogo immagini più complesse rispetto al canto iniziale e si sta qui preparando al passaggio al secondo tema, con l'ambizione di condurre tale passaggio sul filo di un difficile nesso di filosofia morale. L'immagine della connessione tra acqua del mare e acque dei fiumi non è negata, come abbiamo visto, dagli studi dei suoi contemporanei, ma viene sviscerata e sottoposta a verifiche sperimentali che ne chiariscono la meccanicità. Perfetti organizza questi versi prima dando prova del suo aggiornamento in materia, dato che si richiedeva ai poeti estemporanei di quell'epoca una buona conoscenza delle scienze sperimentali che andavano sviluppandosi. Assolto questa sorta di dovere professionale, Perfetti dichiara di scegliere come metafora l'immagine che gli antichi proponevano per la questione delle sorgenti, solamente in quanto funzionale alla espressione del suo concetto. Il *vero* in questo momento non si rivela funzionale alla enunciazione di una verità profonda e trascendente e il poeta si sente autorizzato, nella metafora, ad adoperare una immagine non vera ma funzionale al senso di una verità superiore. Perfetti pare quindi mettere a confronto due diverse modalità di conoscenza e di comunicazione, più che aggiungere un capitolo alla *querelle des anciens et des modernes*, pur ancora viva ai suoi tempi. Con questa quartina non vuole certo aggiungere argomenti contrari alle opinioni, per esempio, di Fontenelle, quanto mettere in pratica (nel suo lavoro di poeta) una chiara suggestione vichiana. Non che la prima edizione della *Scienza Nuova* nel 1725 possa costituire un *terminus post quem*, dato che la comparazione tra un metodo di conoscenza astratta e razionale e il ruolo che l'immaginazione e l'invenzione basata sulla fantasia gioca nella formazione del linguaggio era presente in contributi di Giambattista Vico quali quello derivante dalla prolusione d'apertura dell'anno accademico 1708/9 che era stata pubblicata nel 1709, con il titolo *De nostri temporis studiorum ratione*. E' verosimile dunque che Perfetti abbia avuto presente questo tipo di pubblicazioni che derivavano da lezioni accademiche e che rivestivano un indubbio interesse per chi, come il nostro poeta, viveva in quel mondo come professore e si teneva aggiornato sui dibattiti del tempo.

[786] Nelle riflessioni antiche sulle sorgenti dei fiumi e sul loro sboccare in mare, si partiva dalla questione della quantità dell'acqua del mare che non aumentava per il riversarvisi di quella dei fiumi. Abbiamo visto sopra che tale idea è chiaramente espressa nel libro dell'Ecclesiaste, pur incidentalmente. Del resto, la costanza della quantità dell'acqua non verrà smentita dalle teorie e dai modelli successivi fino a quelli moderni. Sembra dunque che la netta separazione tra la visione degli antichi e quella dei suoi contemporanei venga esageratamente sottolineata dal Perfetti, probabilmente al fine di sfruttare l'occasione per introdurre nell'epilogo quelle considerazioni sulla conoscenza di suggestione vichiana di cui alla nota precedente.

[787] Questo verso è una delle chiavi di lettura di queste strofe: quel che Perfetti evoca dal modello antico di conoscenza è l'impossibilità per il *senso frale* di comprendere a pieno come il ciclo delle acque (dentro metafora) e la Grazia divina irroratrice delle virtù (fuori metafora) possa spandersi nel creato senza scemare o ridondare. In definitiva, dunque, il nostro poeta ammira vichianamente negli antichi questo tipo di conoscenza imaginativa ed intuitiva, pur mostrando di conoscere le acquisizioni del criticismo razionalista e delle scienze sperimentali.

Quivi cresce, qui soggiorna,
Ma alla fin tosto ritorna
Dove un giorno tutta fu.

Così in questa Donna avviene:
La virtude in lei discende
Per occulte ignote vene,
E la Fede, e la Speranza,
L'Umiltade, e la Costanza.
E per entro al di lei petto
Tutte fanno e lido e letto. [788]

Sol la Grazia, che cultura
Dona all'alme, e a Dio le sposa,
E' maisempre vittoriosa
Della fragile Natura.[789]

Quella sola[790] in mille e mille
Opre belle è sì possente,
Che può dar lume e scintille
Fino al gel più freddo algente.

L'Arte no vincer non può[791]
Nel suo dotto lavorio
La Natura, che da Dio
Il principio già cavò.

Se d'ogn'opra la beltà
Dall'idea dell'Architetto,
E dall'arte sua discende;
Ciò che in tutto ne dipende
Dell'uman basso intelletto,
Più sublime e più perfetto
Del suo stesso Facitore
Riuscir mai non potrà.

E se l'opra di Natura
Immediate[792] da Dio viene,
Che a Natura la mantiene,

---

[788] *Qui mancano alcune strofe.* (nota Cianfogni).
[789] Si compie qui il meccanismo poetico creato dal Perfetti per questo frangente: la Grazia è causa anche della diffusione nelle anime della cultura e afferma così la propria superiorità sulla natura. Si è così giunti anche al nesso con il secondo tema. La natura però di cui si parla in questa quartina è la natura *fragile*: il passaggio al secondo tema avviene con un ragionamento complesso, secondo il quale la Grazia vince sulla fragilità della natura umana e sa nibilitarla ed innalzarla, mentre l'arte nulla può nei confronti della natura, che procede *immediate* da Dio. Evidentemente Perfetti distingue una natura *fragile* dell'animo umano da una Natura procedente da Dio e quindi non soggetta all'azione dell'arte umana.
[790] La Grazia.
[791] *Passaggio dal primo al secondo tema.* (nota Cianfogni).
[792] Latinismo.

Come appunto al fanciulletto,
Perché esprima il primo detto,
Fa il maestro, e che la mano
Tiene a lui, onde pian piano
Il fanciul ne forma poi
I caratteri non suoi.

L'Arte a me sembra un Pittore
che ricopia col pennello;
Ma alla fin tutto il suo bello
Sol consiste nel colore.[793]

Mira qui cristal, che splende,
E' una luce imitatrice
Di quell'altra, che s'accende
Dalla mano Creatrice.

Mira il Mare, e chi gli dà
Quella forma così bella,
Che diletta col vedere
E imitar sembra le sfere ?
L'alta man di Dio ciò fa.

Alla fin s'Arte procura
Fare un'opra, che diletta,
Non è questa assai perfetta,
Poiché al mondo poco dura.

So che l'Arte un dì formò
E Colomba, che volasse,
E una statua, che parlasse,
Cui Tommaso alfin spezzò.

E sottrasse ai folli inganni
Il Maestro grande Alberto,
E gli fe' veder poi certo,
Quanto è l'Arte inferma e frale,
Se un sol colpo a guastar vale
Il lavoro di trent'anni.

So che Zeusi pinse un dì
L'uva in mano a un fanciulletto
Che famelico augelletto
Coi colori a sé rapì

[793] Opinione apparentemente riduttiva sulla capacità della pittura di imitare la realtà, proprio nell'epoca in cui i vedustisti avevano per così dire meccanizzato la riproduzione prospettica di paesaggi urbani e non. Qui però Perfetti pare voler sottolineare la capacità del pittore di cogliere, con il colore, l'essenza specifica degli oggetti della realtà: in questa abilità, comunque, anche il miglior pittore non potrà che rimanere inferiore rispetto ai modelli creati da Dio.

Ma la lode del Pittore
Ne scoprìo insiem l'errore;
Era l'uva quasi viva,
Non così quel garzoncello,
Che se vivo fosse stato,
Col terrore avria fugato
L'audacetto ingordo augello
Più che l'uva nol rapiva.[794]

Ma di belli altri argomenti
Di possanza di Natura
Voi parlate,o sacre mura,
Gran refugio di languenti.[795]

Qui si svolge il lavorio[796]
Dell'amante nostra madre,
Che 'l suo ben l'ha da quel Padre,
Ch'è comune a tutti, Iddio.

Faccia l'Arte quanto fa
Colla mano e colla mente,
Un sol'uom vero e vivente
Ella mai non formerà.

Perciò disse il Sacro Re
Gran Davìd pien di sapienza,
Sommo Iddio, l'alta tua scienza
Fatta è mirabil per me. [797]

Nasce l'uomo, e l'alimento
Tosto sorge in ogni parte,
Si dispensa il nutrimento
Alla vita, che si parte.

Quel lavoro, che risplende
Nella testa, ove han la sede
Tutti i nervi, onde si stende
Quel buon sugo almo e vitale,[798]

---

[794] Queste strofe riprendono gli esempi già presenti nella improvvisazione iniziale del tema. Perfetti li ripropone qui anche con l'intenzione di anticipare il richiamo dei successivi versi alla visione diretta delle opere di pittura che si trovano nel luogo dove sta improvvisando. Anche qui dunque un particolare accorgimento "di mestiere", accompagnato sicuramente da una gestualità e finalizzato a richiamare la fisicità della sua *performance*, l'*hic et nunc* dei suoi versi improvvisati.

[795] *Lo spedale di Santa Maria Nuova in Firenze, ove il Poeta cantò questo Improvviso.* (nota Cianfogni).

[796] Rivolto all'attività (*lavorio*) del nosocomio, Perfetti imputa il risanamento più all'intercessione di Maria (cui è intitolato lo spedale) che all'arte medica.

[797] *Mirabilis facta est scientia tua ex me. Psalm. 138. 6.* (nota Cianfogni). Nel versetto completo (*Mirabilis facta est scientia tua ex me; / confortata est, et non potero ad eam*) si coglie meglio il senso di inconoscibilità e irraggiungibilità da parte dell'uomo di quella scienza.

Che agli spirti tutti vale
A dar lena, e a dar vigor.

Due nervetti escon di qui,
Che noi occhi li chiamiamo,
Per cui poscia rimiriamo
Il candor del chiaro dì.

Come sciame, che ristretto
Nel cubile è per amore,
Tale ancor nel proprio umore
E' il cervello e il cervelletto.[799]

Il pensier qui avvien, che serva,
Onde poi sfuman[800] gli affetti,
E memoria qui conserva
Tutti a sé tratti gli oggetti.

Ma del sangue, e che dirò?
Tanto è vasto, e tanto è bello,

---

[798] Per questa espressione (*sugo almo e vitale*), non chiarissima nel contesto di questi versi, si può pensare ai versi *Ma chi questo non crede, / creda pur'; che virtù rende immortale / chi sugge del suo sugo almo, e Vitale*. Si tratta del componimento *L'invidia rovina a sé stessa e motrice di Gloria alla Virtù*, che fa parte di una raccolta di poesie e brevi poemetti d'occasione ed encomiastici del marchese Niccolò Cevoli (Cevoli 1677, pp. 127-137). La raccolta è verosimile che fosse ben conosciuta anche in ambiente granducale (uno dei compinimenti è rivolto a Ferdinando de'Medici, figlio di Cosimo III, fratello di Gian Gastone e marito di Violante di Baviera). I versi cit. seguono di poco un lungo riferimento alla vicenda di Giuseppe e dei suoi fratelli, sia come esempio di invidia che punisce se stessa, sia come causa della fortuna di Giuseppe, che, seguendo la virtù, fa dell'offesa dei fratelli motivo del suo ascendere al potere in Egitto. Se possiamo assumere che questi versi davvero fossero nella memoria di Perfetti, si potrebbe azzardare l'ipotesi che, pur parlando di argomenti fisiologici, questa parte dell'epilogo tenti ancora di rimanere nel livello etico delle considerazioni svolte sui temi assegnati. Il termine *sugo* potrebbe anche esser dovuto alla memoria del *succus nervosus*, espressione adoperata dal fisiologo inglese Thomas Willis (1621-1675) per indicare una sostanza particolare che trasporta gli spiriti attraverso i nervi, che per primo descrive come conduttori non cavi come le vene, ma porosi. Gli spiriti animali sono per lui sostanze che raccolgono le sensazioni e determinano all'inverso il movimento. Cervello e cervelletto li producono. Willis aveva anche portato avanti la descrizione anatomica del cervelletto. Willis 1664, p. 243: *Succus iste Nervosus à Cerebro & Cerebello in appendicem medullarem derivatus, exinde per Nervos in totum genus nervosum usque blando allapsu defertur, ac integrum ejus systema irrigat. Ab aequabili hujus emanatione, spirituum animalium per totum expansio dependet; atque horum substantia, imo ipsius Anima sensitiva hypostasis, in ejusdem humoris diffusione fundatur.*

[799] L'immagine ricorda il κοινὸν αἰσθητήριον già aristotelico, il punto in cui si raccolgono le sensazioni attraverso i nervi ed assumono un senso comune. La funzione però del cervello e del cervelletto aveva cominciato nel secolo precedente ad essere studiata con i primi progressi in campo fisiologico. Si cita per tutti ancora Thomas Willis, che al cervelletto dedicò un capitolo specifico della sua *Cerebri anatome*, il cap. XV con il titolo *De Cerebelli, ejusque partium et processuum quorundam Usibus* (Willis 1664, pp. 184 sgg.). All'inizio del capitolo, troviamo l'espressione con cui Willis annuncia con entusiasmo quanto si accinge a descrivere come nuove scoperte sulla anatomia e fisiologia di questo organo e sui suoi rapporti con il cervello (dal cervelletto secondo Willis dipendono i movimenti involontari): *Emenso hactenus priore medullae oblungatae tractu, qui tamquam via regia, recessibus quibusdam ac compitis devia, a Cerebro, velut Metropoli, in plerasque nervosi generis provincias ducit; modo Cerebellum, quasi altera primaria regiminis animalis urbs, perlustranda succedit. Hujus Situs a priori satis remotus, etiam structurae genus ab eo nonnihil diversum exsistit: Quinimo videtur quod huic, tamquam Civitati liberae et municipali, privilergia quaedam ac peculiaris jurisdictio concedantur.* (Willis 1664, p. 184). Questo incipit del medico inglese è indubbiamente destinato ad essere conosciuto e a rimanere nella memoria anche dei non specialisti.

[800] *sfuman* nel senso di "si diffondono", con probabile allusione ad una diffusione non più attraverso canali cavi (come ancora in Cartesio) ma attraverso conduttori porosi.

Ch'egli dà spirto novello,
E col fuoco dà vigore,
Ed unito coll'umore,[801]
Che ci scorre per le vene,
Mitigato egli si tiene
Colla linfa, che circonda,
Ed a lui serve quell'onda,[802]
E sa, che si muti, e cresca,
E con questo ognor rinfresca. [803]

L'uom nel sangue appunto tiene
Ogn'idea di mal, di bene,
Che ci affligge, e ci ricria;
E dipinto ch'ha l'oggetto,
Fa nel cuor poscia la via
Alla pena ed al diletto;
E l'idea avvien, che scenda
Dentro il sangue, come un sasso
Fa nel fiume, e fa nel rio,
Come appunto il fiume gira,
E lo volge insiem con l'onda,
Che lo porta alla sua sponda.[804]

Così appunto il sangue fa:
E ciò bene in sé conobbe
Il buon figlio di Giacobbe,

---

[801] Probabilmente Perfetti intende riferirsi al liquido che compone il sangue e veicola i globuli, corrispondente alla parte acquosa e più o meno a quello che oggi chiamiamo plasma.

[802] Ai primi del settecento la circolazione linfatica era nota e alimentava l'interesse di anatomologi e fisiologi per studiarne la conformazione e le funzioni. *Tante sono infatti e di gran peso le parti, e le funziooni di questo sistema di vasi nell'economia animale, che con ogni ragione reputo dovergli eguagliare agli stessi vasi sanguigni nella dignità ed importanza, mentre non vi è parte alcuna, la quale o sia in effetto priva, o possa esser priva dei medesimi.* Così Paolo Mascagni considerava lo stato delle ricerche alla fine del settecento (Mascagni 1816, p. XIII) quando cominciò a scriverne e anche a tratteggiare una storia della ricerca in quel secolo e nel precedente. Mascagni cita l'anno 1651 come quello in cui tre studiosi (Rudbeck, Tommaso Bartolino e Jolivio) avrebbero per la prima volta fatto chiarezza sull'esistenza di un sistema di circolazione linfatica (*ivi*, pp. 12-13). Ai primi del settecento, le osservazione di Boerave e Leuwenoek portano a credere che *dalle estremità delle arterie rosse, nascessero altre piccole minori arteriette coniche, e ramose, le quali dal cuore portassero il liquore più tenue del sangue a parti più remote onde costituire i vari ordini di questi vasi, che si succedono, e che sempre vanno diminuendo corrispondenti alle particelle dei diversi umori.*(*ivi*, p. 26). Da simili memorie Perfetti può aver tratto quelle voci verbali *circonda* e *serve*, riferite ad una circolazione esterna e funzionale a quella sel sangue ma a questa legata.

[803] *Mancan molti versi.* (nota Cianfogni).

[804] Il contenuto di questa strofa è strano. Può darsi che nella lacuna immediatamente precedente segnalata dal Cianfogni fossero contenuti elementi che avrebbero chiarito la teoria qui esposta dal Perfetti. Questa funzione del sangue pare prescindere da ogni tipo di considerazione fisiologica, pur in anni in cui la scoperta della effettiva modalità della circolazione ematica, ora studiata con metodo sperimentale, aveva sancito la presa di distanza definitiva dalle teorie di Galeno. Quel che sostiene Perfetti pare invece far rferimento alla teoria umorale, secondo l'interpretazione galenica della quale il sangue, tra i quattro umori (gli atri erano il flegma, la bile gialla e la bile nera) era quello che, partendo dal cuore, distribuiva il pneuma vitale a tutta la persona. Anche l'idea del bene e del male, secondo questa immagine del nostro poeta, sarebbe dunque presa come un ciottolo fluviale e trasportata dal sangue. Evidentemente, anche nel caso di questa funzione del sangue, il nostro improvvisatore sta applicando il criterio esposto *supra* in quei due versi (e *m'appiglio a quell'antica, / che aderisce a mia Canzone*).

E a veder anch'a noi 'l dà.

Buon Giuseppe, che serbò
Nel suo sangue quella cura,
Che gl'impresse la Natura,
E la Fe' perfezionò.[805]

Viceré fatto d' Egitto,
De'Fratelli il volto mira:
Si rammenta il gran delitto,
Ma trattien lo sdegno e l'ira:
Allo stuol crudo e rubello,
Solamente esser fratello
La Natura gli dettò.

Volto a lor dice, i'son quello
Infelice umìl fratello,
Che vendeste a'Mercatanti:
Basti questo: che più avanti
Contro voi passar non vo'.

Assai più del detto mio
Quel rossore, ch'è natìo,
E gemello del dolore,
So, che dentro al vostro cuore
Favellare appien vi può.

Alma vile il proprio oltraggio
Al pentito cuor ricorda;
L'uom, ch'è forte, illustre, e saggio,
Se rimira un cuor pentito,
Di quel tempo, in che ha fallito,
Non si cura, oppur si scorda.

Su venite al seno accanto [806]

[805] L'ultimo passaggio di questo epilogo tenta di connettere insieme Fede e Natura nel tema di Giuseppe, partendo proprio dalla difficoltosa evocazione di una funzione del sangue che aspira ad andare oltre la fisiologia.
[806] *Manca tutto il resto.* (nota Cianfogni).

UNA PASTORELLA

Che si lamenta di una pecora, che la fugge.

Non sappiamo se questa pastorella assumesse il consueto ruolo nella *performance* del Perfetti, secondo lo schema che abbiamo visto fin qui, o se fosse stata improvvisata come autonoma esibizione di questo genere.

Il fatto che sia stata improvvisata in Roma nell'anno della celebre incoronazione in Campidoglio potrebbe anche autorizzare l'ipotesi che in quel soggiorno romano Perfetti abbia dato dei saggi della sua abilità. Tra questi saggi, il suo originale trattamento del genere della pastorella poteva aver generato delle curiosità e quindi anche delle richieste di improvvisare una pastorella a se stante.

In questo componimento la pastorella ingenua parla sempre in prima persona nella parte delle ottave. Il suo prolungato lamento riguarda la condotta di una sua pecora che, inspiegabilmente, fugge lei e il suo gregge. Offesa dalla mancanza di affetto e di riconoscenza da parte dell'animale, la pastorella cerca dei rimedi e delle ritorsioni, ma si rende conto che da sola non potrebbe risolvere il problema.

Viene spontaneo riportare il desiderio della pastorella di ricercare l'agnello smarrito alla ben nota parabola evangelica di Matteo, 18, 12-14 e Luca 15, 3-7 (il pastore che lascia le novantanove pecore per cercare quella smarrita e fa festa quando la trova). Il tono drammatico e la quantità di versi dedicati al turbamento della pastorella per la perdita, il variare dei suoi stati d'animo e la descrizione della sua sofferenza interiore rimandano forse ad un diverso precedente biblico che Perfetti potrebbe aver avuto presente nell'improvvisazione. Si tratta del testo veterotestamentario che anticipa figuralmente l'uso della metafora del pastore nella predicazione di Gesù ed è il capitolo 34 del libro di Ezechiele[807]. I primi versetti di quel capitolo sono un richiamo potente ed indignato ai pastori d'Israele che vengono meno ai loro doveri e che ricavano solo vantaggi dal gregge ma non lo curano. Il timore a lungo mostrato dalla nostra pastorella di non esser stata una brava guardiana del gregge, continuamente intrecciato al rincrescimento per l'atteggiamento del suo animale, potrebbe avere origine da quel passo veterotestamentario, che, rispetto alla parabola evangelica, accentua il senso della colpa davanti alla trascuratezza dei propri doveri.

Nella profezia di Ezechiele, il Signore Dio minaccia di togliere ai pastori il gregge, poichè per la loro trascuratezza le pecore son cadute preda delle bestie selvatiche:

> *pro eo quod factus est grex meus in rapinam et oves meae in devorationem omnium bestiarum agri, eo quod non esset pastor, [...] ego ipse super pastores requiram gregem meum de manu eorum et cessare eos faciam, ut ultra non pascant gregem*[808]

Il suo dolore dovuto all'irriconoscenza della pecora e alla delusione per il suo fallimento come pastore sta arrivando alla disperazione, quando giunge Elpino e la fanciulla gli si rivolge sperando che la spiegazione del comportamento della pecora possa consolarla. Era infatti giunta, con una specie di *climax* nella percezione e descrizione di suoi stati d'animo, ad una finale *aporia* che le impediva di decidersi tra il cercare ad ogni costo la pecora o continuare a sorvegliare il gregge, tra l'accorata passione di recuperare la pecora smarrita e il tentativo di raggiungere l'indifferenza dinanzi a quella perdita. Sembrano entrare il gioco entità filosofiche sul retto comportamento da tenere: empatia verso i problemi altrui o atarassia; fratellanza o imprescindibile giustizia; impassibilità dinanzi alle colpe altrui o perdono.

Il tormento interiore e il ricorso a tali categorie morali ha però condotto la fanciulla all'inerzia decisionale, quando arriva Elpino che in primo luogo, nei settenari sdruccioli (resi rapidi anche qui da qualche *enjambement*) insegna alla fanciulla il meccanismo che sovrintende alle reazioni comportamentali degli animali. Questa volta la spiegazione del pastore saggio è particolarmente articolata, non sappiamo se per scelta dovuta all'argomento in sé oppure per una dimostrazione della propria erudizione indotta dalla presenza del pubblico romano e in prossimità della cerimonia dell'incoronazione.

---

[807] Ez., 34, 2-3: *Hæc dicit Dominus Deus: / Væ pastoribus Israël, qui pascebant semetipsos ! / nonne greges a pastoribus pascuntur ? / Lac comedebatis, / et lanis operiebamini, / et quod crassum erat occidebatis: / gregem autem meum non pascebatis.*

[808] Ez., 34, 8-10.

Quella di Elpino è quasi una *lectio magistralis* tenuta nel consueto metro dei settenari sdruccioli e divisa in tre parti, che corrispondono a tre possibili spiegazioni del comportamento animale. Il poeta mostra di condividere la prima, quando, per introdurre le altre, usa le parole "altri vi son, che pensano". Questa prima spiegazione è di natura aristotelica e tomistica, perché si fonda sulla distinzione tra i bruti che agiscono per istinto e l'uomo che ha la ragione e l'impronta dell'Altissimo. La seconda spiegazione si potrebbe definire *iatromeccanicistica*, poichè fondata su risposte determinate materialmente e deterministicamente tra impulsi ricevuti e comportamenti. La terza spiegazione è invece di tipo atomistico e si fonda sullo sviluppo avuto durante il seicento dalla dottrina degli effluvi.
Cerchiamo di esaminare brevemente l'erudizione verosimilmente disponibile per Perfetti al fine di improvvisare su ciascuno di questi argomenti scientifici.
Possiamo prima di tutto oensare a un passo del commentario di san Tommaso alla Metafisica di Aristotele:

> *Dicitur autem prudentia aliter in brutis animalibus, et aliter in hominibus inesse. In hominibus quidem est prudentia secundum quod ex ratione deliberant quid eos operteat agere; unde dicitur sexto Ethicorum, quod prudentia est recta ratio agibiluim. Iudicium autem de rebus agendis non ex rationis deliberatione, sed ex quodam naturae instinctu, prudentia in aliis animalibus dicitur. Unde prudentia in aliis animalibus est naturalis aestimatio de convenientibus prosequendis, et fugiendis nocivis, sicut agnus sequitur matrem et fugit lupum.*[809]

La distinzione riguardava dunque nella tradizione aristotelica quella tra animali e uomini. Esistevano estensioni di tale concetto in campo morale, di cui citiamo un esempio utile a illustrare quello che sarà l'ultimo passaggio di questa pastorella nelle quartine finali:

> *Sunt bruta, et non differunt a brutis nisi parum, et in eo solum quod habent intellectum in potentia. Et illud est valde modicum, nec merentur isti homies dici homines, sicut neque scamnum in potentia meretur dici scamnum, sed tales homines sunt bruta deteriores cum non sequantur illud ad quod nati sunt*.[810]

Un esempio di come, se nella tradizione aristotelica pura, bruti son considerati gli animali, nel corso di quella stessa tradizione si poteva ricorrere al paragone con gli animali per gli uomini che seguivano gli istinti dimenticando la ragione e l'impronta divina.
Tornando alle spiegazioni della parte in settenari sdruccioli della nostra pastorella, la seconda, che si è definita sopra *iatromeccanicistica*, si pone in un filone di riflessioni sul corpo degli esseri animati che condurrà alle conclusioni estreme nel meccanicismo e nel materialismo di La Mettrie[811], ma che già ai tempi in cui improvvisava Perfetti si mostrava molto fecondo negli studi di fisiologia[812]. I corpi degli esseri animati, compreso quello dell'uomo, avrebbero reazioni determinate necessariamente e meccanicamente dagli stimoli ricevuti. Forse per effetto del pensiero cartesiano, Perfetti preferisce attribuire questa meccanicità solo ai bruti, quindi agli animali: Cartesio infatti aveva considerato il corpo umano *res extensa* e quindi sostanzialmente una macchina funzionante con propri marchingegni, ma lo aveva comunque legato alla *res cogitans*, frenando gli effetti di quella riflessione. Per Cartesio gli animali privi della ragione vengono relegati da ogni punto di vista su un livello completamente staccato dagli esseri umani. Gli studi di fisiologia umana ai tempi del Perfetti avevano invece già cominciato a seguire l'orientamento di considerare il funzionamento del corpo umano in modo simile a quello degli altri esseri animati, ancor prima del

---

[809] Commentarium Sancti Thomae, liber I, lectio I, 11, cit. da Perrotto 2004, p. 59. «Ora, negli animali bruti, la prudenza si dice che ha un significato, mentre negli uomini ne ha un altro. Negli uomini c'è la prudenza in quanto deliberano, in virtù della ragione, cosa sia opportuno che essi compiano: per questo, nel sesto libro dell'Etica, sta scritto che la prudenza è la retta regola delle azioni agibili. Invece, negli altri animali si chiama prudenza il giudizio sule azioni da compiersi che non deriva dalla deliberazione della ragione, ma da un certo istinto della natura. Perciò negli atri animali la prudenza è una valutazione naturale nel perseguire quanto è conveniente e fuggire da ciò che è dannoso, come l'agnello segue la madre e fugge dal lupo» trad. di Lorenzo Perotto, *ibidem.*
[810] Giacomo di Douvai, *Quaestiones de anima*, III, 18, ms. Parigi Nat.lat. 14698 f.62 ra, cit. in Bianchi 1990, p. 157.
[811] La Mettrie Polidori 2015: cfr. l'introduzione di Polidori per il particolarissimo ruolo dello sconvolgente libro di La Mettrie nella storia della rivoluzione scientifica.
[812] Cfr. Bertolini Mei 2002.

materialismo di tipo illuminista o dell'evoluzionismo del secolo successivo. Perfetti dunque, attardandosi ancora su posizioni definibili cartesiane, si riferisce solo agli animali nel verso *a guisa delle macchine* e quando adopera la parola *fibre*, che era al centro degli studi di molti fisiologi del tempo.
Per dare un'idea di quello che poteva aver presente il nostro improvvisatore quando illustra in questa parte del componimento la dottrina secondo la quale le fibre reagiscono meccanicamente a stimoli quali il dolore, occorre ricordare il diffondersi degli studi rilevanti in questo campo al tempo del Perfetti e a partire da qualche generazione prima di lui. Francis Glisson (1697-1677) aveva diffuso il termine *irritabilitas* per definire la proprietà che permette alle parti dell'organismo vivete di reagire allo stimolo. Aveva così descritto un decentramento delle proprietà vitali, che non necessariamente avevano bisogno di riferirsi al cervello, ma si originavano anche nelle singole parti dell'organismo. In tale visione, le *fibre* sono appunto le componenti passive sulle quali si producevano effetti dinamici per reazioni al tempo non spiegate. Lorenzo Bellini (1643-1704) suppose l'esistenza di una forza *contrattile* naturale. Herman Boerhaave (1668-1738) consolidò il modello della fibra dei muscoli. Giorgio Baglivi (1668-1707) dette una sistemazione organica della teoria della fibra[813]. La teoria esposta dal Perfetti come seconda spiegazione era stata dunque messa a punto da qualche anno ed era all'attenzione di tutti gli studiosi di fisiologia. Si conferma dunque come un improvvisatore di qualità dovesse essere ben aggiornato sullo stato degli studi scientifici.

Per la terza spiegazione, le parole citate da Perfetti che devono guidare nella comprensione dei suoi versi sono *atomi* ed *effluvi*. Parole antiche che nel seicento avevano ritrovato una certa vitalità.

Accanto alla filosofia di Cartesio che aveva ignorato ogni ipotesi atomistica o monadica, esisteva nel seicento una corrente atomista a partire da Pierre Gassendi (1592-1655) e fino a Robert Boyle (1627-1691) e a Georg Ernst Stahl (1659-1734) che aveva ripreso e stava portando avanti questo fecondo filone. Vi si intrecciava a quei tempi la *teoria degli effluvi*, adoperata per spiegare ogni fenomeno curioso o occulto e toglierlo ad ogni spiegazione magica. William Gilbert (1543-1603) aveva elaborato la sua teoria ancora basandosi sul *consensus mundi* (l'armonia universale di origine pitagorica, in cui l'universo appare tutto connesso) e sulla concezione dell'aria come luogo e ricettacolo universale degli influssi di ogni genere. Per Gilbert gli effluvi sono sempre materiali e in grado di spiegare ogni fenomeno la cui origine o causa non è visibile. Con Gassendi gli *effluvi* «assumono una composizione corpuscolare, capace di agire penetrando nella texture porosa dei corpi»[814]. Per Boyle poi «accanto al moto e alla quiete, alla grandezza e alla figura, alla posizione e all'ordine delle particelle di materia – che, combinati insieme, costituiscono le textures porose delle sostanze – ci sono gli *effluviums*, emanazioni emesse da un gran numero di corpi a causa del calore o dell'azione di altri agenti, i quali agitano le particelle più sottili e meno coese»[815].

Al termine della sua esposizione, Elpino è dunque in grado di rassicurare la fanciulla con le precise ipotesi scientifiche che illustrano il comportamento della pecora, ma è curioso che scelga di farlo non per una delle tre spiegazioni che ha dato, ma come se queste possibili tre spiegazioni del comportamento fossero di maggiore efficacia se considerate insieme: una giustificazione *ad abundantiam.*

Ora la fanciulla sa che la sua pecora non si è allontanata da lei per un atto da imputare alla sua volontà né a qualche mancanza di lei come pastore e si suppone che potrà prendere le decisioni del caso senza quei falsi impedimenti morali che si poneva.

Come di consueto nelle pastorelle, nelle quartine finali però Elpino passa attraverso un diverso livello di interpretazione e giunge ad usare il comportamento insensato dell'agnello che fugge per far luce sul comportamento di un cuore che fugga dalla guida del suo Pastore e si esponga ai rischi del vizio che, come un lupo con gli agnelli, fa strage delle anime sbandate.

Una pastorella
Che si lamenta di una pecora, che la fugge.

Tema

[813] Un quadro ampio sullo svolgimento di questi studi in Monti 2002.
[814] Parigi 2015, p. 10. Il testo della Parigi è una panoramica ampia ed esauriente degli studi che citiamo.
[815] *ivi*, pp. 22-23.

Cantato in Roma l'anno 1725, che fu appunto quello della sua gloriosissima coronazione in Campidoglio.

Se fossi una di quelle Pastorelle, — s'io fussi M
Che dell'armento non si prendon cura, — del M
Ma tessono sul prato le fiscelle[816],
E colgon gli fiorin per la verdura; — colgono i fiolin M
Non mi dorrei se fuggono l'agnelle,
Né mi lamenterei di mia sventura; — non M
Ma quel che la cagione è del mio pianto, — ma quello ch'è al mio cuore aspra saetta M
Mi fuggono, eppur lor son sempre accanto[817]. — fuggono mentre la mia man balletta M

Come fan l'altre, anch'io le labbra al canto — *hanc stropham omnino om. M*
Muovo, qualora il caldo mi tormenta;
Ma non come fan l'altre, io giro intanto
L'occhio a veder, se alcun v'è che mi senta[818].
Ma su l'amate agnelle e care tanto
Sempre ritengo la pupilla intenta;
E in guisa il fo, che invidia ancor non metta,
Né si possa saper la mia diletta[819].

E' ver, che porto in mano la bacchetta,
Ma rade volte avvien, ch'io le percuota[820]; — rade volte è poi ch' M
Anzi, lo star fra loro mi diletta, — di star M
Ed il vedere, che mi fanno ruota: — e nel vedere M rota M
Io le conduco all'erba, e all'acqua schietta,
Né mai per loro i'son queta ed immota: — e mai M loro sono M
In somma questo cuor tutto si strugge
Per la mia greggia, eppur questa mi fugge.

Bisogna dir, che l'occhio mio l'adugge[821]
D'intorno all'erba come fa il veleno,
Perché se vo'seguirla, ella mi fugge,

---

[816] Come detto precedentemente, le fiscelle sono le ceste di vimini a forma di tronco di cono dove si raccoglie il latte accagliato per la preparazione della ricotta.

[817] La pastorella non si lamenta dunque di una perdita incidentale, ma di un comportamento delle sue pecore.

[818] La prima preoccupazione è di non mettere in troppa evidenza il bel canto e di non cercare con lo stesso di attirare un passante che potrebbe avvicinarla e distrarla con proposte amorose dal lavoro di guardiana. Si tratta di una specie di tributo al genere originario della pastorella, che seguiva lo schema delle insidie alla pastorella da parte di improvvisati amanti. Cfr. Piguet 1927, pp. 22-sgg. per la struttura delle pastorelle medievali.

[819] Addirittura la fanciulla usa ogni riguardo per non far apparire preferenze tra le pecore. Inizia da qui una considerazione per gli animali che va al di là della loro natura istintuale. La ragazza conferisce loro nei versi successivi emozioni e motivazioni dei comportamenti fin troppo umane. Saranno le parole di Elpino poi a ricordare a lei l'istintualità e la pura meccanicità del comportamento animale.

[820] In questa ottava la nostra pastorella sembra quasi adoperare i toni adatti ad una maestra con i propri alunni, tanto si pone riguardi nello scegliere il giusto atteggiamento.

[821] Verbo da considerarsi fortemente difettivo già nel settecento, perché abbiamo esempi solo dell'uso della terza persona singolare del presente indicativo, come qui. Il Metastasio lo usa nel senso di inaridire o addirittura bruciare: *come balen che le campagne adugge* e etimologicamente lo si fa derivare dal composto del verbo *urere* (Zingarelli 1970 s.v. «aduggere»). Difficile dunque il senso del verso, soprattutto per l'allusione al veleno del verso successivo. Pare che la fanciulla voglia dire che la pecora si sente bruciare dal suo sguardo e per questo fugge, come scottata.

Né si rivolta addietro un poco almeno:
Ah se sapesse come mi distrugge — ma se M
Un rio dolor per sua cagione il seno,
Forse averia pietà[822] del mio tormento,
E n'anderia con piede assai più lento. — e se ne M — almen più M

Or questo è pur per me doppio tormento, — gl'è M
Veder, che fugge, ahimé con tanta fretta,
Come se non io Madre[823] dell'armento,
Ma fossi qualche fiera maledetta; — fosse M
Ve' come va ! par che la porti il vento.
Ve' come il passo anche per l'erba affretta !
Chi vedralla dirà, questa si crede, — la vedrà M
D'avere un lupo, che le incalzi il piede. — gl' m

Ma quanto è stolta mai, se non s'avvede, — oh come è stoltamai ahi non s'avvede M
Come lungi da me sarà meschina,
Andrà vagando in fin che ci si vede, — il dì si vede M
Finché non cada il Sol nella marina;
Ma poi tutta la notte, che succede, — ma nella notte poi come succede M
Starà scoperta al gelo ed alla brina, — gielo M
E non avrà capanna, che l'accoglia,
E all'aria tremerà come una foglia[824].

Che così va; chi di seguir s'invoglia
I suoi capricci, e da nessun vuol legge, — che non hanno legge M
Gode per poco, e poi si trova in doglia:
Che sempre il peggio un da se stesso elegge;
Questa mi fugge per seguir sua voglia,
E da se stessa si conduce e regge,
Vedrem se questa notte avrà diletto — vedrà M
Di star senza compagne, e senza tetto[825]. — capanne M — letto M

Io certo a mezza notte me l'aspetto
A batter l'uscio della mia Capanna,

---

[822] Continua l'attribuzione alla pecora di facoltà umane.

[823] Il tono della fanciulla diviene quasi iperbolico nella considerazione dei propri affetti, che ora diventano addirittura materni. Perfetti si serve di questa esagerazione per preparare con maggiore effetto le correzioni razionali e misurate della lezione finale di Elpino. I riferimenti all'Arcadia nel nostro poeta sono sempre corrispondenti ai fini della sua poesia: nei pastori e nelle pastorelle di quel mitico mondo si cercano sensazioni e situazioni che possano aiutare ad arrivare alle conclusioni morali che Perfetti si prefigge di raggiungere con le sue improvvisazioni.

[824] In questa ottava il tono è cambiato e si è passati ad un registro affettuoso.

[825] In quest'altra ottava il tono è invece moraleggiante. Possiamo dunque sostenere che la scelta stilistica del Perfetti per tutta la prima parte del componimento, quella in ottave, è di alternare stile e stati d'animo della fanciulla, quasi sperimentando ogni possibile reazione interiore davanti alla perdita subita. Trattandosi di canto all'improvviso, questa scelta poetica corrisponde ad una sorta di sfida alla propria abilità. Ove infatti queste variazioni dovessero ripetere banalmente quanto già detto o se la fantasia del poeta dovesse piantarlo in asso mentre cerca questa modulazione di stati d'animo, l'effetto sarebbe quello di una immediata noia dinanzi a una così lunga serie di versi dedicati ad uno stesso argomento. Con ogni probabilità, gli uditori della poesia estemporanea erano abituati a saper giudicare successi e fallimenti dei cantori impegnati in queste sfide con la propria abilità.

Ma se pensa, ch’io voglia uscir di letto
Per amor suo, la perfida s’inganna;
Io le dirò, che per aver ricetto — gli M
Invan col piede a battere s’affanna,
Ch’io non vo’ poi la notte dar soggiorno — che non voglio M
Ad un’Agnella, che mi fugge il giorno.

Ma ohimé, che mentre io mi rimiro intorno,
E veggio lei dal fianco mio partita,
Che non pensa crudel di far ritorno,
Ma fugge velocissima e spedita;
Mi sembran neri e brutti i rai del giorno, — brutti e neri M
E parmi odiosa anche l’istessa vita, — e mi par dolorosa anche la vita M
Che Pastorella, a forza del tormento — di M
Mi par d’esser bensì, ma senza armento.

Però non posso star, ma voglia sento
D’andarle dietro ancor per li dirupi;
Io le dirò per metterle spavento:
Non vedi, o cara, a te venire i lupi ?
Se non s’arresta, ed io col guardo intento
La seguirò tra’ boschi e tra le rupi;
In somma le farò ciò che l’amore
Insegnar sa di Pastorella al Cuore.

Se non mostra pietà del mio dolore,
E non intende i miei sospiri e ‘l pianto, — 'l *om.* M
Ad onta dell’affanno avrò vigore
Di richiamarla a me con lieto canto.
Se non che torni, almeno le canore — che se non torna M
Voci faran, ch’ella si fermi alquanto, — che M
E forse dopo aver miei canti udito, — carmi M
S’arrenderà del fischio al dolce invito. — del fischio ancora accetterà l'invito M

Ma qual speranza ho mai, che sia gradito — ho mai] ahimé M
A questa un dolce ufficio ed amoroso ?
E come di lasciar prendo partito
Per una tutto il gregge timoroso ?
Per una. Che sì spesso al caro invito
Crudele ha dimostrato il cuor ritroso:
Ah vada pur la perfida l’audace, — l'audace] e fallace M
E non si accorga più, che mi dispiace.

Vada, che senza lei mi resto in pace,
E son felice al par d’ogni donzella;
Ho un gregge intero florido e vivace
Da fare invidia a ogni altra Pastorella, — altra *om.* M
E spero ben, che del pensiero audace
Invan si pentirà l’empia rubella,

La spolperanno i lupi, e senza pena — spoglieranno M
Vedrò la tua pelle a un uomo in sulla schiena[826]. — tua *om.* M — su la M

Ma che diss'io ? Qual mai furor mi mena
Fuor di me stessa, onde così vaneggio ?
Ah troppo io sono di cordoglio piena, — io *om.* M
E parlo, e di parlar più non m'avveggio;
S'io non la seguo, è perché non ho lena,
Del resto senza lei lume non veggio;
Se torni, agnella cara, ecco l'ingrata,
Gli altri diranno; ed io, sii ben tornata[827]. — gl' M

Così la Pastorella sventurata — sconsolata M
Dicea, quando lì giunse il saggio Elpino,
Tosto la Donna mesta e sconsolata — sventurata M
Lo salutò con volto umile e chino,
E poi gli disse, voi che alla giornata
Siete il più dotto di saper divino, — saggio M
Ditemi perché fuggon gli agnelletti; — gl' M
Ed egli le rispose in questi detti. — a cui egli rispose M

Erri, se credi, o semplice,
Questi agnelletti teneri,
Che tu conduci a pascere,
Potere appieno intendere,
Come di dentro pensino,
Come gli affetti destino,
E come poi gli smorzino, — e poi come M
E nuove voglie accendano — accendino M
Con moto sempre vario,
E più del mar volubile.[828]

I Bruti ancor più nobili,[829] — anco M
E che più l'uom somigliano,
A guisa d'uom non pensano:
Essi non han quel lucido — Essi] e poi M
Raggio, con cui discernonsi — per cui discernosi M
Le triste e le malvagie
Cose, che i sensi allettano,
Dalle pudiche e limpide,
Di cui ragione appagasi.

---

[826] Qui la reazione della fanciulla raggiunge il punto estremo, configurandosi in lei una crudeltà vendicatrice che concepisce addirittura l'immagine dello scuoiamento della pecora.
[827] Resasi conto del crescere fino ad un livello di crudeltà della sua agitazione, la fanciulla si frena e si ricorda del messaggio del Buon Pastore evangelico.
[828] Nella prima strofa di settenari, Elpino avverte genericamente la fanciulla che tutti i suoi pensieri erravano proprio nel considerare categorie del pensiero umano per vautare le reazioni dei *teneri agnelletti*.
[829] Qui inizia la prima spiegazione della lezione di Elpino, quella che nell'introduzione si è indicata come aristotelica e tomista.

Questo dell'uomo è pregio,
In cui splende il riverbero
Di quella inaccessibile
Luce, di cui coronasi
La fronte dell'Altissimo.[830]

hic ins. M sequentes versus
Ma gl'agnelletti teneri
E i bruti anche più nobili
Hanno dentro il cerebro
Un certo lume languido
A guisa di corpuscolo
Per cui solo distinguono
Il ben che nuoce e pungeli.[831]

Quindi colà si portano
Per un istinto impressone — impressoli M
Ove dolcezza allettali,
E l'amarezza sfuggono;
Ma lo perché non vedono.[832] — veggono M

Altri vi son[833], che pensano,
Che i bruti non conoscano,
Ma che solo si muovano
A guisa delle macchine,
Che l'ore a noi dimostrano.

Quindi, se un sasso tirasi — tirisi M
Ad un agnel, che immobile
Al fischio non rivoltasi,
Egli si desta e muovesi,
Non perché senta offendersi — non perché il sasso spingeli M
Dal tocco dolorifero; — *hunc v. om.* M
Ma perché il sasso spingeli — *hunc v. om.* M
Le fibre[834] indietro, e i muscoli. — la bianca lana e i muscoli M
I quali poi risaltano
Per la virtude elastica,
E quanto oppressi furono
Cotanto ancor risorgono,
E risorgendo premono
Le fibre, che si uniscono, — s' M
E fra di lor s'implicano, — si M
E così tutti prendono

[830] *Signatum est super nos lumen vulnus tui Domine. Psalm.4.7.* (nota Cianfogni)
[831] In effetti questi sette versi sono indispensabili per il senso della trattazione di Elpino. Da questi versi risulta chiaro il soggetto della frase che apre la strofa successiva. Vi è contenuta inoltre una interessantissima teoria sul grado di conoscenza dei bruti e degli animali e sul nesso con la loro struttura cerebrale.
[832] Fin qui dunque istinto opposto a ragione, in termini aristotelici. Anche a chi seguiva Cartesio, questo ruolo della ragione nel distinguere l'essere umano poteva ovviamente andar bene.
[833] Con queste parole inizia la seconda spiegazione, quella indicata in introduzione come *iatromeccanicista*.
[834] Termine tecnico fondamentale, come detto nell'introduzione.

Il moto a un tempo e l’impeto.

Or d’una fibra al muoversi — e d'una M
Tutto l’agnel risentesi;
E fugge senza intendere,
E senza voler fermarsi,
Quando quel moto impressoli
Dall’aria, che resisteli,
O da se stesso smorzasi.

Altri diran[835], che muovonsi
I Bruti anche selvatici
Per forza degli effluvi
Che dall’erbette tenere,
E dalle piante floride
A loro si tramandano.

Questi, che al par propagansi
Della luce chiarissima, — dolcissima M
E in un momento spargonsi,
Al senso tosto giungono,
E molle lo titillano,
E dolce lo lusingano;
Ond’è, che i Bruti portansi
Colà dove gli tirano
Con forza soavissima — suavissima M
Quest’atomi volatili[836]. — vuolatili M

Però gli agnelli miransi — gl' M
In sul mattin più fervidi
Correre all’erba morbida,
E più curar del pascolo,
Perché la notte impregnasi — impregnali M
Della rugiada scesavi, — *hic ins.hunc v. M:* Di particole sapide M
L’erba, che questi bramano.

Appena poi riscaldala
Il Sol coi raggi tiepidi, — tepidi M
I pori a lei diradansi, — i pori allor diradonsi M
E tosto i sottilissimi
Effluvi si sprigionano, — *hic ins.hunc v. M:* E all'odorato arrivano
E nella lingua saltano — su la M
Degli agnelletti teneri, — degl' M
E la saliva muovono,

[835] Inizia con questa espressione la terza spiegazione, quella che nell’introduzione si è indicata come atomista e basata sulla teoria degli effluvi.
[836] Gli atomi che svolgono questo tipo di funzioni erano per tradizione democritea più piccoli e definibili volatili. Nel sei-settecento è però in corso una disputa sulla differenziazione degli atomi. Può darsi quindi che Perfetti usi il termine solo alludendo alla funzione dinamica degli effluvi.

Ed a mangiar gl'invitano.

Ma quando il Sole altissimo,
Troppo cocenti e fervidi
Vibra i suoi rai dall'etere, dall'aere M
Allor l'erbe languiscono,
Perché troppo traspirano,
Né la virtù conservano. nella virtu M

Quindi gli agnelli veggonsi
Giacer sotto degli alberi giacere sotto gl' M
Senza curar di pascere,
Non perché sian già sazi, siin M
Ma perché più non sentono
Gli effluvi, che sparirono, gl' M
E che più non tramandansi
Su dall'erbe e da' frutici, dalle M
Dal Sole potentissimo
Già resi effeti[837] e languidi.

Or se gli agnelli scappano, gl' M
O pastorella semplice,
E se talor ti fuggono,
Non son capricci torbidi,
Che per la testa aggirino, aggirano M
Non è, che te non amino,
E libertà sospirino;
Ma certe dentro sentono ma perché dentro M
Impression fortissime,
Che quasi a forza attraggongli: attraggono M
E via se gli conducono.
Oppur certe in lor nascono in lor] gli M
Degli altri oggetti estrinseci degl' M
Immagini vaghissime,
Che dall'angusto cerebro
L'idea di te scancellano,
E quindi la memoria
Della custode amabile,
E dianzi a lor carissima, prima M
Senza lor colpa perdono,
E infin l'ovil smarriscono.[838] fin M

Ed or che inteso hai, pastorella, il vero, che hai inteso, o pastorella M
A più sublimi sensi alza il pensiero.
L'agnello è il nostro cuore,

[837] Termine probabilmente già desueto all'epoca del Perfetti, ma certo voce dotta. E' da considerare un latinismo (*effetus*, letteralmente "che ha partorito" e dunque "spossato", "languido").
[838] Perfetti dunque non privilegia una teoria rispetto all'altra alla fine della sua spiegazione del fenomeno. Tutte le possibili interpretazioni risolvono *ad abundantiam* il problema della fanciulla.

Che fugge dal cammino,
Che il suo Pastor Divino
A lui prescrive.

Eppur l'erbe nocive,
E il pascolo men sano
Egli li tien lontano,
E il buon gli appresta.

Ma perché in lui si desta
Amor di libertade,
Va in cerca di altre strade, d' M
E d'altri prati.

Di cibi avvelenati
Ivi si pasce insano,
Dal suo pastor lontano,
E dall'armento.

E allor vive contento, e non vive M
Perché da niuno ha legge,
E quel, che piace, elegge,
E niun lo sgrida.[839]

Ma perché non ha guida,
Quando finisce il giorno,
Meschin si guarda intorno,
E si lamenta.

La notte lo spaventa,
Perché si trova solo,
Ed a giacer sul suolo
Egli è costretto,

Senza compagni e tetto,
E senza il buon custode,
E il lupo intorno s'ode egl'ode M
Urlar nel bosco.

Allor vede, ch'è tosco che è M
Quel piacer traditore,
Che lungi dal Pastore
L'Uom si prende. uno si M

Ma il buon Pastor, che attende
Al ben de' cari agnelli,

[839] Qui Elpino sembra riprendere il pensiero che la pastorella aveva formulato in una delle sue ottave piene di rabbia contro la pecora fuggitiva.

E gli ama anche rubelli, gl’ M
E capricciosi;
Quelli, che baldanzosi
Vede da sé fuggire,
Non manca di seguire,
E a sé gl’invita.

E lascia incustodita
Per fin tutta la greggia,
Per un agnel, cui veggia, che M
Che gli manca.

Né mai s’abbatte o stanca, si M
E corre al par del vento,
Né cura affanno o stento
Per l’amore.

Eppur pria che il Pastore
Talor gli arrivi, oh quanti gl’ M
Agnelli stolti erranti
Il Lupo ha guasti !

ALTRI CANTI DI VARIA NATURA

EPILOGO, O REPETIZIONE DI TRE TEMI CANTATI IN CASA GUALTIERI IN FIRENZE IL DI' 12 AGOSTO 1723. I QUALI NON FURONO SCRITTI.

I.Alessandro Magno Moribondo[840].
II.Pensieri ed affetti della Madre di Mosè nel porre il figlio nel Nilo[841].
III.S. Chiara col SS. Saramento in mano, che pone in fuga i Saraceni.[842]

Alessandro ecco sen muore,
E discioglie il fragil pondo;[843]

---

[840] *2.Machab..I.6. Post haec decidit in lectum, et cognovit quia moreretur.* (nota Cianfogni). La citazione è errata: si tratta del primo capitolo del primo libro dei Maccabei, che riportiamo: *Et factum est, postquam percussit Alexander Philippi Macedo, qui primus regnavit in Græcia, egressus de terra Cethim, Darium regem Persarum et Medorum: constituit prælia multa, et obtinuit omnium munitiones, et interfecit reges terræ, et pertransiit usque ad fines terræ: et accepit spolia multitudinis gentium, et siluit terra in conspectu ejus. Et congregavit virtutem, et exercitum fortem nimis: et exaltatum est, et elevatum cor ejus: et obtinuit regiones gentium, et tyrannos: et facti sunt illi in tributum. Et post hæc decidit in lectum, et cognovit quia moreretur. Et vocavit pueros suos nobiles, qui secum erant nutriti a juventute: et divisit illis regnum suum, cum adhuc viveret. Et regnavit Alexander annis duodecim, et mortuus est. Et obtinuerunt pueri ejus regnum, unusquisque in loco suo: et imposuerunt omnes sibi diademata post mortem ejus, et filii eorum post eos annis multis, et multiplicata sunt mala in terra.* (1 Mac., 1-10). Il riferimento ad Alessandro nell'*incipit* serve all'autore come primo elemento per fornire i prodromi della storia della repressione di Antioco IV Epifane nei confronti dei giudei e della ribellione dei maccabei.

[841] *Exodi 2.2. Peperit filium, et videns eum elegantem abscondit tribus mensibus. Cumque iam celare non posset, sumpsit fiscellam scirpeam, et linivit eam bitumine ac pice, posuitque intus infantulum, et exposuit eum in carecto Ripae Fluminis etc.* (nota Cianfogni).

[842] L'episodio fa parte della agiografia della santa assisiate. Della *Leggenda di santa Chiara Vergine* esistono altri manoscritti oltre a quello adoperato dal compilatore bollandista, per la collazione dei quali si rimanda a Pennacchi 1953 e soprattutto a Franceschini 1953, pp. 289-91. Riportiamo qui la versione probabilmente nota al Perfetti (cfr. Franceschini 1953, p. 289, nota 1) e raccolta nel 1733 in Bollandisti 1643-1925, *Acta Sanctorum 08 Augusti II*, p. 759. *Illa tempestate, quam sub Imperatore Friderico in diversis mundi partibus sustinebat Ecclesia, Vallis Spoletana de calice irae frequentius imbibebat. Erant in ea pro depopulatione castrorum, pro civitatun expugnatione, Imperiali iussu constitutae acies militum, et Saracenorum sagittariorum examina velut apum. Cumque in Assisium, peculiarem Domini civitatem, semel furor irrueret, et iam ipsis portis exercitus appropinquaret, Saraceni gens pessima, qui sanguinem sitiunt Christianum, et omne nefas impudentius audent, apud sanctum Damianum intra loci terminos, immo intra claustrum virginum, confluxerunt. Liquescunt dominarum corda timoribus, tremunt formidine verba, et ad Matrem referunt fletus suos. Quae impavida corde, se infirmam ad ostium duci jubet, et ante hostes poni, praecedente eam capsa argentea, intra ebur inclusa, in qua Sancti sanctorum corpus devotissime servabantur. Cumque se totam in oratione coram Domino prostravisset, Christo suo cum lacrymis ait: Placet, mi Domine, inermes ancillas tuas, quas tuis amoribus nutrivi, manibus, ecce tradere paganorum ? Custodi Domine, precor, has famulas tuas, quas ipsa in praesenti articulo custodire non possum. Mox de novae gratiae propitiatorio vox quasi pueruli ad ejius aures insonuit: Ego vos semper custodiam. Mi Domine, ait, et hanc, si placet, protege civitatem, quia nos pro tuo amore sustentat. Et Dominus ad eam: Gravamina sustinebit, sed mea protectione tuaque intercessione defendetur. Tunc Virgo lacrimosam erigens faciem, flentes confortat, dicens: Fidejubeo vobis, filiolae, quod nihil patiemini mali; tantum in Christo confidite. Nec mora: statim canum illorum repressa pavescit audacia, et per muros, quos ascenderat, celeriter exeuntes, orantis virtute deturbati sunt. Confectim Clara illis, quae vocem praedictam audierant, studiose interminatur, dicens: Cavete per omnem modum, clarissimae filiae, ne vocem illam, dum corpus ago, cuiquam referetis.* Con la preghiera dunque ed esponendo la capsula con il SS.sacramento, Chiara confonde gli arceri saraceni, prezzolati dall'imperatore, e li induce a desistere dall'occupazione di Assisi.

Parve a lui piccolo un mondo,
Perché avea desìo maggiore.

Non credea mai così presto
Rimaner da morte oppresso,
E così fare un innesto, — e dover M
E di palme, e di cipresso.[844]

Si chiamò Nume immortale, — s'ideò M
E si fe' di Giove figlio;[845] — quando a Giove si fe' figlio M
Ma di morte il fiero artiglio
Fe' veder, ch'era mortale.

Quanto disse, e quanto oprò — visse M
Del suo vivere nell'ore,
Tal la morte al vincitore
In un punto gli mostrò.

Come fa vortice all'onda — come il vortice fa all'onda M
Che in sé tutta la raccoglie,
La ravvolge, e a sé la toglie, — rivolge M
E le serve ognor di sponda:[846]

---

[843] Il peso (*pondo*) metaforico della figura di Alessandro mostra nella morte la sua fragilità.

[844] L'*innesto* di palma e cipresso allude al troppo stretto intrecciarsi del momento della gloria (la palma) con quello della morte precoce (il cipresso).

[845] Varie fonti riferiscono la visita di Alessandro all'oracolo di Amon in Egitto, dove il dio (identificato con Zeus) vaticina ad Alessandro di essere figlio di Zeus. Strabone ne parla descrivendo il sito dell'oracolo e la sua importanza e citando lo storico Callistene: (XVII, 1, 43) *ὁ γοῦν Καλλισθένης φησὶ τὸν Ἀλέξανδρον φιλοδοξῆσαι μάλιστα ἀνελθεῖν ἐπὶ τὸ χρηστήριον, ἐπειδὴ καὶ Περσέα ἤκουσε πρότερον ἀναβῆναι καὶ Ἡρακλέα· ὁρμήσαντα δ' ἐκ Παραιτονίου καίπερ νότων ἐπιπεσόντων βιάσασθαι, πλανώμενον δ' ὑπὸ τοῦ κονιορτοῦ σωθῆναι γενομένων ὄμβρων καὶ δυεῖν κοράκων ἡγησαμένων τὴν ὁδόν, ἤδη τούτων κολακευτικῶς λεγομένων· τοιαῦτα δὲ καὶ τὰ ἑξῆς· μόνῳ γὰρ δὴ τῷ βασιλεῖ τὸν ἱερέα ἐπιτρέψαι παρελθεῖν εἰς τὸν νεὼ μετὰ τῆς συνήθους στολῆς, τοὺς δ' ἄλλους μετενδῦναι τὴν ἐσθῆτα, ἔξωθέν τε τῆς θεμιστείας ἀκροάσασθαι πάντας πλὴν Ἀλεξάνδρου, τοῦτον δ' ἔνδοθεν. εἶναι δ' οὐχ ὥσπερ ἐν Δελφοῖς καὶ Βραγχίδαις τὰς ἀποθεσπίσεις διὰ λόγων, ἀλλὰ νεύμασι καὶ συμβόλοις τὸ πλέον, ὡς καὶ παρ' Ὁμήρῳ ἥ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων, τοῦ προφήτου τὸν Δία ὑποκριναμένου· τοῦτο μέντοι ῥητῶς εἰπεῖν τὸν ἄνθρωπον πρὸς τὸν βασιλέα ὅτι εἴη Διὸς υἱός.* Plutarco, Alessandro, 27, 9-10, racconta una scena particolare: per un errore di pronuncia, il sacerdote-profeta di Amon, che voleva usare la lingua greca e chiamare Alessandro amorevolmente *figliolo* (*παιδίον*), pronunciò la parola con il sigma finale invece del ni (*παιδίος*) che fu inteso da Alessandro come *παι δίος* cioè figlio di Zeus (*ἔνιοι δέ φασι τὸν μὲν προφήτην Ἑλληνιστὶ βουλόμενον προσειπεῖν μετά τινος φιλοφροσύνης ὦ παιδίον, ἐν τῷ τελευταίῳ τῶν φθόγγων ὑπὸ βαρβαρισμοῦ πρὸς τὸ σίγμ' ἐξενεχθῆναι καὶ εἰπεῖν ὦ παιδίος, ἀντὶ τοῦ νῦ τῷ σίγμα χρησάμενον, ἀσμένῳ δὲ τῷ Ἀλεξάνδρῳ τὸ σφάλμα τῆς φωνῆς γενέσθαι, καὶ διαδοθῆναι λόγον ὡς παῖδα Διὸς αὐτὸν τοῦ θεοῦ προσειπόντος*). Curzio Rufo (IV, 7) racconta con ricchezza di particolari strabilianti il viaggio di avvicinamento all'oracolo e riferisce poi con efficace sintesi la parte che ci interessa di quell'oracolo *At tum quidem regem propius adeuntem maximus natu e sacerdotibus filium appellat, hoc nomen illi parentem Iouem reddere adfirmans. Ille se uero, et accipere ait et adgnoscere, humanae sortis oblitus*. Giustino (Epit. Pomp. Trogi liber XI, 11, 6-8), dopo aver ricordato la confessione della madre al padre Filippo circa il concepimento di Alessandro non dal marito ma da un immane serpente, cita la volontà di Alessandro di andare all'oracolo anche per ristabilire l'onore materno: *Igitur Alexander cupiens originem divinitatis adquirere, simul et matrem infamia liberare, per praemissos subornat antistites, quid sibi responderi vellet. Ingredientem templum statim antistites ut Hammonis filium salutant. Ille laetus dei adoptione hoc se patre censeri iubet.*

[846] L'immagine è efficace e la quartina ben costruita, ma la similitudine risulta difficoltosa e poco chiara, specie nel ritmo di un'improvvisazione. Si può certo dire, nel caso di tali similitudini, che il nostro poeta osa chiedere molto alla concentrazione dei suoi ascoltatori.

Così ancor la morte stringe
Entro a tela atro colore; — su la tela M
Fa pennel del suo terrore,
Ed il tutto insiem dipinge.[847]

Gli parea veder piangente
Del buon Dario la Consorte, — pel M
A cui tolse le ritorte[848]
Per suo genio alto e clemente.[849]

Gli sovvien che pargoletto
Avea sol doglia e dispetto,
Che all'invitto alto valore
Del guerrier suo Genitore
Il destin si secondasse;
Onde a lui più non restasse
Di spiegar trionfi alteri, — da M
E acquistar novelli Imperi.[850]

Ed a questo alto pensiero
Succedea dolor più fiero
Nel veder, che gli restava — il dolor, che gli restava M
Tanto mondo da espugnare,
Né il poteva soggiogare:
Questo il cuore gli angustiava. — cuor M — tormentava M

---

[847] La morte attira nel suo vortice tutti i colori tristi della vita e per metterli su una metaforica tela adopera il pennello del terrore. L'aggettivo *suo* può essere riferito alla morte stessa (genitivo soggettivo) oppure ad Alessandro e in questo caso può essere genitivo oggettivo (il terrore che lui incuteva) o soggettivo (il terrore che prova davanti alla morte).

[848] Le *ritorte* sono i legacci per le mani del prigioniero. L'espressione significa quindi "liberare un prigioniero".

[849] Sul rispetto da parte di Alessandro verso le donne della famiglia del re Dario, Plutarco, Alessandro, 21, 2-6: *συχνὸν οὖν ἐπισχὼν χρόνον Ἀλέξανδρος, καὶ ταῖς ἐκείνων τύχαις μᾶλλον ἢ ταῖς ἑαυτοῦ συμπαθὴς γενόμενος, πέμπει Λεοννάτον, ἀπαγγεῖλαι κελεύσας ὡς οὔτε Δαρεῖος τέθνηκεν οὔτ' Ἀλέξανδρον δεδιέναι χρή· Δαρείῳ γὰρ ὑπὲρ ἡγεμονίας πολεμεῖν, ἐκείναις δὲ πάνθ' ὑπάρξειν ὧν καὶ Δαρείου βασιλεύοντος ἠξιοῦντο. τοῦ δὲ λόγου ταῖς γυναιξὶν ἡμέρου καὶ χρηστοῦ φανέντος, ἔτι μᾶλλον τὰ τῶν ἔργων ἀπήντα φιλάνθρωπα. θάψαι γὰρ ὅσους ἐβούλοντο Περσῶν ἔδωκεν, ἐσθῆτι καὶ κόσμῳ χρησαμέναις ἐκ τῶν λαφύρων, θεραπείας τε καὶ τιμῆς ἣν εἶχον οὐδ' ὁτιοῦν ἀφεῖλε, συντάξεις δὲ καὶ μείζονας ἐκαρποῦντο τῶν προτέρων. ἡ δὲ καλλίστη καὶ βασιλικωτάτη χάρις ἦν παρ' αὐτοῦ γυναιξὶ γενναίαις καὶ σώφροσι γενομέναις αἰχμαλώτοις μήτ' ἀκοῦσαι τι μήθ' ὑπονοῆσαι μήτε προσδοκῆσαι τῶν αἰσχρῶν, ἀλλ' ὥσπερ οὐκ ἐν στρατοπέδῳ πολεμίων, ἀλλ' ἐν ἱεροῖς καὶ ἁγίοις φυλαττομένας παρθενῶσιν, ἀπόρρητον ἔχειν καὶ ἀόρατον ἑτέροις δίαιταν.* E Curzio Rufo (III, 12): *Virgines reginas excellentis formae tam sancte habuit, quam si eodem quo ipse parente genitae forent; coniugem eiusdem, quam nulla aetatis suae pulchritudine corporis uicit, adeo ipse non uiolauit, ut summam adhibuerit curam, ne quis captiuo corpori inluderet: omnem cultum reddi feminis iussit, nec quicquam ex pristinae fortunae magnificentia captiuis praeter fiduciam defuit.*

[850] Narra Plutarco (Alessandro, 5, 4-6) che il giovane Alessandro, quando aveva notizia dei successi militari paterni, si lamentasse coi coetanei sostenendo che le conquiste paterne avrebbero proporzionalmente reso impossibile a lui compierne altre e più egregie e avrebbero quindi tolto a lui le occasioni di mostrare virtù e procacciarsi gloria: *ὁσάκις γοῦν ἀπαγγελθείη Φίλιππος ἢ πόλιν ἔνδοξον ᾑρηκὼς ἢ μάχην τινὰ περιβόητον νενικηκώς, οὐ πάνυ φαιδρὸς ἦν ἀκούων, ἀλλὰ πρὸς τοὺς ἡλικιώτας ἔλεγεν· ὦ παῖδες, πάντα προλήψεται ὁ πατήρ, ἐμοὶ δ' οὐδὲν ἀπολείψει μεθ' ὑμῶν ἔργον ἀποδείξασθαι μέγα καὶ λαμπρόν. οὐ γὰρ ἡδονὴν ζηλῶν οὐδὲ πλοῦτον, ἀλλ' ἀρετὴν καὶ δόξαν, ἐνόμιζεν, ὅσῳ πλείονα λήψεται παρὰ τοῦ πατρός, ἐλάττονα κατορθώσειν δι' αὐτοῦ. διὸ τοῖς πράγμασιν αὐξομένοις καταναλίσκεσθαι τὰς πράξεις εἰς ἐκεῖνον ἡγούμενος, ἐβούλετο μὴ χρήματα μηδὲ τρυφὰς καὶ ἀπολαύσεις, ἀλλ' ἀγῶνας καὶ πολέμους καὶ φιλοτιμίας ἔχουσαν ἀρχὴν παραλαβεῖν.*

Sovveniagli ancor l'errore — orrore M
Dell'amico suo svenato,[851]
Quindi poi tutto turbato
Si mostrava il Regnatore.

Nel fatale ultimo giorno
Ricordando il fallo antico,
L'ombra dell'ucciso amico
Rimirava al letto intorno.

E diceali il suo sospetto,
O a dir meglio, il suo rimorso,
Hai finito il mortal corso, — *hunc v. scr. M post sequentem*
All'Inferno omai t'aspetto. — ecco t'aspetto M

Alla fin certo pallore,
Certo tremito anelante
Si mirò nel Regnatore, — vincitore M
Con cert'occhi, a cui disfece — con cert'occhi aperti un poco M
Morte il lume appocoappoco: — con singulto quasi roco M
Ma il silenzio suo loquace[852]
Bene spiega in ogni cuore[853] — spiegava M

---

[851] Ci si riferisce a Clito: *Hic erat, qui apud Granicum amnem nudo capite regem dimicantem clipeo suo texit, et Rhosacis manum capiti regis inminentem gladio amputauit, uetus Philippi miles multisque bellicis operibus clarus.* (Curzio Rufo, VIII, 1) Nei racconti di Plutarco e Curzio Rufo, Clito fu ucciso in un eccesso di rabbia da Alessandro con un giavellotto durante un banchetto. Clito, avendo bevuto e perduto ogni freno per il vino, aveva insultato Alessandro ricordandogli come gli avesse salvato la vita in battaglia e come la gloria del re fosse dovuta ai suoi soldati: né lui né loro ne ricevevano gli onori che vanno sempre e solo ai condottieri. Alessandro, anch'egli avvinazzato, lo colpisce al fine con un'asta tolta ad una guardia. Rientrato in sé, tenta poi di uccidersi con la stessa arma. Riportiamo la parte finale dei capp. 50 e 51 della vita plutarchea, che racconta la conclusione della vicenda: *τὸν δὲ Κλεῖτον οὐχ ὑφιέμενον οἱ φίλοι μόλις ἐξέωσαν τοῦ ἀνδρῶνος· ὁ δὲ κατ' ἄλλας θύρας αὖθις εἰσῄει, μάλ' ὀλιγώρως καὶ θρασέως Εὐριπίδου τὰ ἐξ Ἀνδρομάχης ἰαμβεῖα ταῦτα περαίνων· οἴμοι, καθ' Ἑλλάδ' ὡς κακῶς νομίζεται. οὕτω δὴ λαβὼν παρά τινος τῶν δορυφόρων Ἀλέξανδρος αἰχμήν, ἀπαντῶντα τὸν Κλεῖτον αὐτῷ καὶ παράγοντα τὸ πρὸ τῆς θύρας παρακάλυμμα διελαύνει. πεσόντος δὲ μετὰ στεναγμοῦ καὶ βρυχήματος, εὐθὺς ἀφῆκεν ὁ θυμὸς αὐτόν, καὶ γενόμενος παρ' ἑαυτῷ, καὶ τοὺς φίλους ἰδὼν ἀφώνους ἑστῶτας, ἐλκύσασθαι μὲν ἐκ τοῦ νεκροῦ τὴν αἰχμὴν ἔφθασε, παῖσαι δ' ἑαυτὸν ὁρμήσας παρὰ τὸν τράχηλον ἐπεσχέθη, τῶν σωματοφυλάκων τὰς χεῖρας αὐτοῦ λαβόντων καὶ τὸ σῶμα βίᾳ παρενεγκόντων εἰς τὸν θάλαμον.* Ecco la conclusione dell'episodio in Curzio Rufo (VIII, 1-2): *Itaque, inpotens animi procurrit in regiae uestibulum et, uigili excubanti hasta ablata, constitit in aditu quo necesse erat his qui simul cenauerant egredi. Abierant ceteri, Clitus ultimus sine lumine exibat. Quem rex, quisnam esset, interrogat. Eminebat etiam in uoce sceleris, quod parabat, atrocitas; et ille iam non suae, sed regis irae memor Clitum esse et de conuiuio exire respondit. Haec dicentis latus hasta transfixit, morientisque sanguine adspersus: "I nunc", inquit, "ad Philippum et Parmenionem et Attalum." Male humanis ingeniis natura consuluit, quod plerumque non futura, sed transacta perpendimus. Quippe rex, postquam ira mente decesserat, etiam ebrietate discussa magnitudinem facinoris sera aestimatione perspexit. Videbat tunc inmodica libertate abusum, sed alioqui egregium bello uirum et, nisi erubesceret fateri, seruatorem sui occisum. Detestabile carnificis ministerium occupauerat rex, uerborum licentiam, quae uino poterat inputari, nefanda caede ultus. Manabat toto uestibulo cruor paulo ante conuiuae; uigiles attoniti et stupentibus similes procul stabant, liberioremque paenitentiam solitudo excipiebat. Ergo hastam ex corpore iacentis euolsam retorsit in semet; iamque admouerat pectori, cum aduolant uigiles et repugnanti e manibus extorquent adleuatumque in tabernaculum deferunt.*

[852] Plutarco, 76, 7: *ἐπελθόντων δὲ τῶν ἡγεμόνων ἦν ἄφωνος*. Così anche Arriano (Alex. An., 7,25): *εἰσελθόντων δὲ τῶν ἡγεμόνων γνῶναι μὲν αὐτοὺς, φωνῆσαι δὲ μηδὲν ἔτι, ἀλλὰ εἶναι ἄναυδον*. Questi particolari sulla morte Plutarco e Arriano dicono di averli letti *ἐν δὲ ταῖς ἐφημερίσιν*.

[853] Plutarco, 76, 8: *διὸ καὶ τοῖς Μακεδόσιν ἔδοξε τεθνάναι, καὶ κατεβόων ἐλθόντες ἐπὶ τὰς θύρας*.

Che Alessandro adesso muore. — che *om.* M
Perché Iddio qual tessitore
Troncar suol la tela ordita,
Quando par che più la vita
Debba aver gloria, et onore. — d'onore M

Qual chi crede in sul mattino — così alcun trova la sera M
Festeggiar, poi giunto a sera — se il più bello del mattino M
Prova sol mestizia, e orror, — *hunc et seq. quinque versus om. M*
E più pace in sé non ha;
Tale appunto il suo destino
Su quell'ora, ch'è foriera
Della immensa Eternità,
Trovò il Gran Conquistator.

Non così Mosè bambino; — non così Mosè bambino M
Ch'anzi trova ivi la cuna, — destinato all'onda fiera M
Onde il Nilo l'acque aduna — tal sembrava nell'ordire M
Per ucciderlo già in fasce, — quella tela bambinetta M
E ingoiarne il cestellino.[854] — sol dovesse allor finire M
ma Dio vuol tela perfetta M
Fu serbato il gran lavoro, — al M
Né dovea del reo funesto — che dovea da M
Stral ritogliersi sì presto — ben presto M

Fu serbato il gran lavoro,
Né dovea del reo funesto
Stral ritogliersi sì presto
Una vita, ch'era d'oro.

Già d'Amramo la Consorte[855]
Avea posto il bambinello,
Nato allor, nel reo cestello,[856] — nel tessuto reo cestello M
Ch'era scherzo[857] della morte.

Sol parea ridotta a un filo

---

[854] Il passaggio dal primo al secondo tema avviene con un difficoltoso parallelismo antifrastico: se per Alessandro la nascita aveva posto i migliori auspici e la morte invece avviene tra sensi di colpa e rimpianti, per Mosè invece la nascita piena di rischi aveva preluso ad una vita *d'oro*, così definita per il ruolo che quella vita ebbe nella storia del suo popolo.

[855] *Exodi. 6.20. Accepit autem Amram uxorem Iocabed patruelem suam, quae peperit ei Aaron et Moysen.* (nota Cianfogni).

[856] La madre, dopo averlo tenuto nascosto per tre mesi, lo mette in una cesta abbandonandolo alle acque del fiume, dove viene trovato dalla figlia del Faraone che decide di salvarlo, ancorchè figlio maschio di ebrei, e individua una balia per lui nella stessa sua madre (Es., 2, 2-8): *Quæ concepit, et peperit filium : et videns eum elegantem, abscondit tribus mensibus. Cumque jam celare non posset, sumpsit fiscellam scirpeam, et linivit eam bitumine ac pice: posuitque intus infantulum, et exposuit eum in carecto ripæ fluminis, stante procul sorore ejus, et considerante eventum rei. Ecce autem descendebat filia Pharaonis ut lavaretur in flumine: et puellæ ejus gradiebantur per crepidinem alvei. Quæ cum vidisset fiscellam in papyrione, misit unam e famulabus suis: et allatam aperiens, cernensque in ea parvulum vagientem, miserta ejus, ait : De infantibus Hebræorum est hic. Cui soror pueri: Vis, inquit, ut vadam, et vocem tibi mulierem hebræam, quæ nutrire possit infantulum ?Respondit: Vade. Perrexit puella et vocavit matrem suam.*

[857] Probabilmente qui *scherzo* è da intendersi nel senso di "inganno".

La sua vita in tela posta,
E la madre già s'accosta
Per gettarlo in mezzo al Nilo.

Ma lasciam l'allegoria;[858]
Dove trattasi d'affetto,
Non è questa la sua via,
Che occupato l'intelletto — ch' M
O da duolo, o da diletto, — o da duolo, o da speranza M
Lascia allor la somiglianza, — *hunc v. om.* M
Ed un mesto afflitto cuore
Segue solo il suo dolore.

Quando debbesi narrare
Qualche fatto a chi l'ascolta,
Quell'immagine, ch'è tolta,
Solo allor si puote usare. — ben allor M

Ma l'affetto tal non è,
Ch'egli nasce dalla mente,
Parla pur semplicemente,
Perché spiegasi da sé.

Or tornando al mio cammino,[859]
Rimiriam madre dolente
Alla sponda del torrente
Che presenta il suo bambino.

Mesta e affisa in su la sponda
Or rimira il bambinello,
Or' il bosco, or' il cestello,
Ora Menfi, ed ora l'onda.

Pensa a Menfi, e le sovviene
Del crudel comando rio, [860]

---

[858] Precedentemente non ci sono allegorie: dunque *lasciamo* è nel senso di "tralasciamo". Questa dichiarazione di Perfetti sulla incapacità dell'allegoria di comunicare il sentimento è un'interessante dichiarazione di poetica. L'allegoria può servire per rendere più incisiva una narrazione (*quando debbesi narrare*): in tal caso l'immagine, che vien presa altrove (*ch'è tolta*), si può adoperare. Il sentimento invece si esprime *semplicemente* e direttamente (*spiegasi da sé*). Più che vedervi un'improbabile anticipazione preromantica in mezzo all'Arcadia, può darsi che questa dichiarazione di poetica derivi da quella particolare esigenza di realismo insita nella lettura tipologica del testo sacro. Le immagini veterotestamentarie, pur abbisognando di una spiegazione dipendente dalla storia dell'Alleanza e della Salvezza, non sono immagini *tolte*, cioè avulse dalla realtà e adoperate solo per raccontare altro.

[859] Questo verso chiarisce la natura di *excursus* dei versi precedenti. L'inserimento di strofe dedicate alla teoria poetica può essere considerata consono al tipo di improvvisazione che pratica il Perfetti: una poesia estemporanea colta, con *performance* connotate all'interno di un ambiente accademico e a rischio di esser valutata da alcuni eccellente, da altri impoetica.

[860] *Exodi. I.15. Dixit autem Rex Aegypti obstetricibus praecipiens eis; Quando obstetricabitis Haebreas, et partus tempus advenerit, si masculus fuerit interficite eum. – Et infra vers. 22 – Praecepit ergo Pharao omni populo suo dicens; quidquid masculini sexus natum fuerit in flumen proicite.* (nota Cianfogni).

Mira il figlio, e dice (ahi pene !) — dice il cuore M
Tu sei pure il parto mio.

Le soggiugne altro pensiero,[861] — sovviene M
Ecco là quel turbin fiero,
Che nell'onde il figlio abbatte
Ma la speme lo ribatte;
Ora piange, ora sospira,
Ora spera, ed or s'adira,
E confonde in un istante
Dubbi affetti afflitta amante. — un miscuglio di desìo *(hunc v. ins.M)*
d'adirata afflitta amante M

Indi il figlio al seno stringe,
E in quel labro tenerino
Del suo piccolo bambino, — picciolo M
Tutta l'anima dipinge.

Gli dà, è vero, un bacio intanto,
Ma col pianto il sen gli bagna,
Lo ribacia, e allor si lagna
Che lo toglie a sé d'accanto. — da canto M

In un tratto sente al cuore
Certo lume di Speranza,
Ch'è principio di Costanza,
Ch'è sollievo al suo dolore.

Collo sguardo della Fe',
Non con l'occhio di Natura,[862]
Mira il figlio; egli è fattura
(Disse allor) del sommo Iddio, — ben dell'alto immenso Iddio M
Il deposito è sol mio,
Come tale a me lo die'. — solo il cielo me lo die' M

Non mai volle il Ciel l'errore, — vuole M
Ben permette il nostro danno,
E per farsi punitore
Dio si serve d'un Tiranno.

Se Dio sol vittima vuole — solo M
Il mio figlio della morte,
A lui dollo; a Lui che puole

---

[861] In Es., 2, 4 non è la madre che si sofferma a vedere e considerare il destino del figlioletto abbandonato nel fiume, ma la sorella del piccolo (*ἡ ἀδελφὴ αὐτοῦ*): *stante procul sorore ejus, et considerante eventum rei.* Perfetti però dà spazio alla sua creatività per immaginare i sentimenti materni ed essere coerente con la dichiarazione di poetica appena fatta.

[862] Questo trionfo della Fede è comune in Perfetti, anche nella forma di massima nobilitazione del sentimento umano, nel momento in cui si stacca dalla dimensione della Natura e percepisce le verità di fede. E' probabile che tale esaltazione della fede sia comparsa proprio nell'epilogo, dove solitamente Perfetti cerca di trovare un senso più profondo a quanto detto in sede di prima improvvisazione sul tema.

Da ciò trarlo a miglior sorte.[863]

Ma finché di questo senso
Siam coperti in nebbia oscura,
Si risente la Natura,
Manca presto il raggio intenso.

Nasce allor dentro il suo cuore — dentro il pensiero M
Nuova speme, e nel pensiero
Sente un lampo, ch'è foriero
Del piacere, e dell'amore.

Qual chi lungi un monte vede, — lunge M
Il lontan cammin disprezza[864],
Che del monte la grandezza
Fa parerlo presso al piede;

Così ella in ombra mira
Non so che di sua allegrezza;
Ma sì grande è quell'altezza,
Che il pensier invan s'aggira.

Così Dio dalla funesta
Morte un dì Mosè salvò,
E salvollo in una cella,
Ove già si collocò.[865]

Cesta è ancor l'Umanità,
Dove sta chiuso e velato
Allo sguardo un Dio celato
Con la sua Divinità.

Ma una Cesta misteriosa[866]
E' la specie accidentale,[867]
Dove il Pane alto immortale,
Dove un Dio chiuso riposa.

Alto pane misterioso
In Assisi si celò,[868]
E un sparvier tutto rabbioso[869]

---

[863] Si riprende il tema del passaggio a questo tema: quello della nascita piena di rischi esiziali che poi però avrà seguito in una vita luminosa.
[864] *disprezza* è qui da intendersi nel senso di "ritiene insignificante".
[865] *Passaggio dal primo al secondo tema.* (nota Cianfogni). (*sic !*) In realtà qui il passaggio è dal secondo al terzo tema.
[866] Il termine qui allude al mistero dell'Eucaristia.
[867] Le specie del pane e del vino costituiscono nella transustanziazione dell'Eucaristia (cui alludono i due versi successivi) le *specie accidentali*, in una accezione del termine di derivazione aristotelica (quel che accade di una cosa nel tempo, i suoi attributi che non costituiscono la sostanza dell'ente stesso).
[868] Il passaggio dal tema eucaristico a San Francesco si fonda sull'idea della vita del Santo assisiate come *imitatio Christi*.

Contro a quel si dimostrò.

Ma se il Corvo già portò
Certo pane al grande Elia;[870]
La Colomba forte e pia [871]
D'altro pane oggi s'armò.[872]

Di colombe afflitto stuolo
Nel mirar sparviero infido,
Pria difendesi col grido,
E poi salvasi col volo.

Ma Colomba[873], ch'è maestra — che M
Non al vol, ma solo al canto,
A star fide al Cielo intanto
Le compagne sue n'addestra. — ammaestra M

Vede già stuolo arrabbiato
Di Leoni[874] a quelle porte,
Per recar oltraggio, e morte — recargli artigli M
Dentro al bell'orto serrato.[875] — bel M

Il Leon, che ha gran spavento — il leone, che ha spavento M
In vedere uscir l'ardore, — venir M
Quando mira lo splendore

---

[869] Si allude ai saraceni che attaccano Assisi (vedi nota al titolo del canto).

[870] L'episodio di Elia nutrito dai corvi mandati da Dio, che lo ha inviato oltre il Giordano, segue la comparsa del profeta ad annunciare la siccità ad Acab, re di Israele ma adoratore di Baal. 3Re, 17, 2-6: *Et factum est verbum Domini ad eum, dicens: Recede hinc, et vade contra orientem, et abscondere in torrente Carith, qui est contra Jordanem, et ibi de torrente bibes : corvisque præcepi ut pascant te ibi. Abiit ergo, et fecit juxta verbum Domini: cumque abiisset, sedit in torrente Carith, qui est contra Jordanem. Corvi quoque deferebant ei panem et carnes mane, similiter panem et carnes vesperi, et bibebat de torrente.* Segue l'episodio in cui Elia chiede da mangiare alla vedova di Sarepta, che sta morendo insieme al figlio di inedia: il profeta la salva facendo in modo che la poca farina e il poco olio che le erano rimasti miracolosamente non si esaurissero. Perfetti, in questi versi, sta sfruttando la memoria di passi veterotestamentarii in cui il tema degli uccelli si mescola con quello del cibo e del pane in particolare.

[871] *S.Chiara.* (nota Cianfogni).

[872] Il riferimento è al già cit. brano della *Legenda*: *Quae impavida corde, se infirmam ad ostium duci jubet, et ante hostes poni, praecedente eam capsa argentea, intra ebur inclusa, in qua Sancti sanctorum corpus devotissime servabantur.* Chiara si fa portare davanti al nemico con le particole consarate. L'ostensorio è anche elemento dell'iconografia della Santa (vedi per es. *San Francesco riceve le stimmate e Santa Chiara* di Lorenzo Lotto nella pinacoteca di Jesi, *Santa Chiara* di Scipione Pulzone nel Collegio Corpus Christi di Valencia, *Santa Chiara* di G.B. Moroni nel Museo diocesano di Trento).

[873] La definizione di Santa Chiara come Colomba può darsi sia memoria della stessa *Legenda*, e in particolare del passo in cui, dopo che si è detto del trasferimento, su consiglio di Francesco, presso la chiesa di San Damiano come luogo di eremitaggio, si annuncia quella che sarà la vita monastica di Chiara e la nascita della sua comunità monacale: *In hujus locelli ergastulo, pro caelestis amore sponsi, virgo se Clara conclusit. In hac se a mundi tempestate celans, corpus, quoad viveret, carceravit. In hujius caverna maceriae, columba deargentata nidificans, virginum Christi collegium genuit, monasterium sanctum instituit, pauperumque dominarum Ordinem inchoavit.* (Bollandisti 1643-1925, p. 756).

[874] Ancora i saraceni.

[875] La clausura monacale. Può esser memoria di altro passo della *Legenda*, quando, in riferimento a donna Ortolana, madre di Chiara che, da vedova l'aveva seguita nella clausura, si dice: *Mater, inquam, ejus domina Hortolana, suam secutam plantulam, post filiam ad religionem transierat, et in horto concluso cum virginibus vidua Domino serviebat.* (Bollandisti 1623-1925, p. 761).

Se ne fugge in un momento.

La Colomba già lo sa,
E per mettergli terrore,
La fornace dell'ardore
Dalla sfera a cavar va;[876]

La fornace dove sta
Tutto il forte epilogato[877],
Dove Iddio ha compendiato
La perfetta carità.

Quell'incendio appena mira — quella face gli presenta M
Il rio Lupo traditore, — ed il lupo traditore M
Pria stupisce, indi d'orrore — pria stupisce, e poi d'orrore M
Tutto trema, e si ritira. — si spaventa M

A tai vampe, a tai splendori, — da quel pane un raggio scende
S'atteriscon di repente — qual per specchio un lume passa
Tutti gi empi assalitori; — che maggior vampa ne lassa
E volgendo indietro il piede — dove tocca tutto incende
Ognun cerca, ognun richiede — *hos versus scr. M pro illis octo quos*
D'onde venga nel lor cuore, — *rest. Cianfogni*
Quel che in petto allor si sente
Improvviso alto timore.

Si riempion pria d'orrore,
Poi rivolgon tosto il piede,

---

[876] L'espressione *fornace dell'ardore* (evidentemente riferita alle particole che la Santa tiene nella *capsa argentea, intra ebur inclusa*, qui indicata come sfera, per andare incontro ai saraceni) non ha un diretto precedente scritturale. Si potrebbe citare il roveto ardente di Mosè o Dt. 4, 24 (*Dominus Deus tuus ignis consumens est*, ma in questo passo si parla di un *Deus æmulator*) oppure Lc., 12, 49 (*Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur ?*), ma la memoria di questi versetti è poco consona al nostro contesto. Probabilmente l'espressione era già diffusa ai tempi del Perfetti come frase devozionale ed avrà grande diffusione dalla fine del secolo e poi nell'ottocento, con l'istituzione e la diffusione della festività del Sacro Cuore, che verrà continuamente definito "fornace ardente di carità". Al tempo di questa improvvisazione l'espressione avrebbe potuto già godere di una certa diffusione nella pratica devozionale perché da poco si era conclusa la vita terrena di Santa Margherita Maria Alacoque, una mistica francese alle visioni della quale fu ispirata la venerazione del Sacro Cuore fino alla istituzione della festività. La Santa adoperava l'espressione qui ricordata dal nostro poeta. Alle sue visioni si ispirerà nel 1760 Pompeo Batoni nel rappresentare sulla lastra ancora nella Chiesa del Gesù a Roma quell'immagine del Sacro Cuore (Gesù che ostende con la mano il cuore circondato da fiamme) che diverrà uno dei modelli più diffusi nell'arte devozionale e nella diffusione popolare dei "santini". La distribuzione dei cartoncini stampati noti con questo nome era legata in particolare alla predicazione dei gesuiti.

[877] *epilogato* è da considerare neutro sostantivato e *forte* un suo attributo, nel senso di "il potente compendio". Per il significato di *epilogato* adoperato nello stesso contesto di *compendio* e suo sinonimo, vedi per es. Marino 1667, p. 165: *L'huomo per essere assolutissima opera, e bellissima imagine di Dio, si può dire quasi un Mondo minore. Dissi male. Meglio havrei parlato, se detto havessi Mondo maggiore quanto alla eccellenza, e nobilità, poiché con assai più perfetto componimento, con più piacevole armonia, e con più sublime dignità i numeri tutti, le misure, i pesi, i movimenti, le qualità, e quante altre cose il maggiorMondo compongono, in sé contiene, e sostiene. Le quali tutte, oltre la comune consonanza, che negli altri composti hanno, in esso come in supremo artificio una sorte suprema conseguono. Et à guisa d'una gran Mappa universale da dotto Geografo ridotta in angusta tavola, ò quasi picciola, et artificiosa palla da più sottile Archimede lavorata ad essemplo dell'immense sfere, vedesi in esso epilogato un breve compendio dell'Universo.*

Ognun cerca, e ognun richiede — e *om.* M
D'onde venga tal timore: — un tal M

V'è taluno, che risponde,
Ma a fuggir si sente astretto,
Pria comincia, e poscia il detto
Col silenzio ne confonde — col suo detto M

Lascian già quelle contrade
Tutti pieni di terrore
Tra la fuga, e tra l'orrore — ed il timore M
L'uno inciampa, e l'altro cade.[878] — L' *om.* M

Ma il piacer d'una vittoria,
Che un prodigio costa solo,
Dispiegar non fa già il volo
A una folle vanagloria.

Mira Chiara il gran portento, — mira questa il M
Qual mirò già di Giuditta
Israel la mano invitta
In un celebre ardimento:[879]

Ma però solo ardimento
Per le forze di Natura,
Che per altro il gran portento,
Fu di Dio opra, e fattura.

Onde già tutto atterrato — fregiato M
Il Leon crudo omicida, — fu il M
Quello stuol[880] lieto ne grida
Al suo Dio l'inno più grato.

Grida, oh Dio, tu Pan de'forti — de i M
(Mamma nostra) ognor celato
Hai difeso, ed hai guardato
I tuoi gigli, ed i tuoi orti.

Deh compagne, nuovi onori — i nuovi M

[878] Perfetti costruisce diverse strofe immaginando addirittura la calca della ritirata impaurita dei saraceni, che nel racconto agiografico è rapidamente riferita.
[879] Il libro di Giuditta narra come, ai tempi di Nabucodonosor, la bella vedova riesca ad uccidere Oloferne che assediava Betulia. La frequenza della storia di Giuditta nell'arte figurativa toglieva ogni dubbio sulla riconoscibilità della citazione. Il *celebre ardimento* dell'uccisione di Oloferne ubriaco, soggetto specifico delle raffigurazioni pittoriche e scultoree, si riferisce in particolare a Gdt., 13, 8-12: *Et cum hæc dixisset, accessit ad columnam quæ erat ad caput lectuli ejus, et pugionem ejus, qui in ea ligatus pendebat, exsolvit. Cumque evaginasset illum, apprehendit comam capitis ejus, et ait: Confirma me, Domine Deus, in hac hora. Et percussit bis in cervicem ejus, et abscidit caput ejus, et abstulit conopeum ejus a columnis, et evolvit corpus ejus truncum. Et post pusillum exivit, et tradidit caput Holofernis ancillæ suæ, et jussit ut mitteret illud in peram suam.*
[880] Le consorelle di Chiara.

Tributiamo al Sacramento,	Sagramento M
Che per noi sia quel frumento	
Assiepato ognor di fiori.[881]	
Le virtù più misteriose	
Tributiamo a sua bontà:	
Chi mi porge ora le rose	
D'una ardente carità ?	
Tributiamo al divin Sole	
Il pallor delle viole,	
E il candorde'nostri affetti	E *om.* M
Nei gentil gelsominetti.	
Consacriam fiori novelli,	tributiamo inni più belli M
Intuoniamo Inni più belli;	tributiam fiori novelli M
Onde sappiano i viventi,	*hunc v. om. M*
Che ora sono, e che faranno,	e risorgian tutti i tempi M
Del Signor gli alti portenti,	del Signor gl'incliti esempi M
E qual usi alta possanza	
Per dar merto alla Costanza	
Della Fe', che in Lui n'avranno.	*hunc v. om. M*

BREVE EPILOGO D'UN ALTRO CANTO NON SCRITTO SUL TEMA DELLA STRUTTURA MIRABILE DEL CORPO UMANO

Si tratta con ogni probabilità di una parte dell'epilogo riferita ad uno solo dei temi assegnati in quella improvvisazione. Sappiamo infatti dalla scelta dei versi nel ms. della Corsiniana di Roma (R) che i trascrittori potevano separare le parti dell'epilogo: certo è verosimile pensare che Perfetti aborrisse una tale procedura, visto il suo impoegno nel connettere nell'epilogo i temi disomogenei assegnatigli come temi su cui improvvisare. Questi versi costituiscono comunque una testimonianza notevole di poesia su argomento scientifico, nella quale un indubbio interesse o addirittura un entusiasmo per le scoperte dovute al metodo sperimentale pare mescolarsi alla sensibilità verso un pubblico in cui non tutti accetterebbero il progresso della ragione senza la sicurezza della tradizione. Probabimente si tratta di conciliare progresso nelle scienze naturali e sperimentali con la fede, ai fini della fruibilità della poesia e della garanzia del suo successo nei luoghi e con l'uditorio in cui le improvvisazioni avvenivano. La funzione del pubblico per l'improvvisazione è certo più diretta ed incombente sul poeta. Bisogna però non dimenticare mai che l'impegno e la vera e propria fatica (intellettuale e fisica) del poeta estemporaneo durante le sue *performance* richiedono un tipo di ispirazione molto diversa da quella che può fondarsi su una studiata maniera. Chi improvvisa ha certo sempre con sé i ferri del mestiere, quegli accorgimenti tecnici per costruire versi e per richiamare temi alla memoria che consentono di produrre in continuità i versi stessi e questo apparato è la maniera dell'improvvisatore. Lo slancio, la convinzione, il fremito (quello che i teorici del passato definivano l'*estro*) che anima il poeta deve avere la sua origine su un'idea sentita come valida ispirazione e accettata moralmente prima di tutto dal poeta stesso. La conciliazione che si nota svilupparsi nei versi di questo epilogo non può essere solo compromesso meditato, ma forse anche convinzione intima sulla bellezza del

[881] *Sicut acervus tritici vallatus liliis Cant. 7.2.* (nota Cianfogni). La similitudine si riferisce al ventre della sposa, nel passo in cui ogni parte del corpo viene esaltata con particolari similitudini: *Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis.*

progresso scientifico aumentata dalla consonanza con la trascendenza e con quanto afferma la fede. Non siamo sicuri che si possa parlare di adesione alla filosofia di Gassendi, ma certo è presumibile una tendenza verso quel tipo di conciliazione. La formazione gesuita faceva il resto e offriva al cantore altri mezzi per questa operazione intellettuale.

Grande Iddio, cui mente umana
Non può mai ben concepire,
Anzi sempre più lontana
E' la speme dal desire:
Perché troppo alto è il pensiere
Di voler di Dio sapere.

Io dirò ch'è Creatore
Del bel Cielo e della Terra,
E conserva con amore
Tutto ciò, che in lor si serra;
Altro più ridir non osa
La mia lingua timorosa.[882]

Quel che più v'è da ammirare,
Gli è, che il Mondo, Mondo include;
Perché l'uom viene a costare
D'ogni parte, e nulla esclude,
Tal che l'uomo vien chiamato
Microcosmo ben formato.[883]

[882] Le prime due strofe possono essere anche considerate un cleuasmo, specie se questi versi vengono ritenuti quelli iniziali dell'epilogo. Pare poco consono attribuirli ad un riferimento all'ineffabilità di Dio. Potrebbero invece essere dovuti ad una velata presa di distanza dall'evidenza cartesiana sull'esistenza di Dio, in favore di una altrettanto velata adesione all'idea gassendiana di Dio all'origine di quello che la scienza scopre sperimentalmente come principi di base dell'esistenza del creato.

[883] Questa strofa è la sintesi della dottrina del microcosmo che, dall'epoca del naturalismo presocratico fino a tutto il XVI secolo, serpeggia tra le varie scuole e tendenze filosofiche per materializzarzi in alcune con maggiore convinzione. E' il caso del neoplatonismo e soprattutto dell'ermetismo, nel quale diviene una dottrina centrale. Il suo fondamento è l'analogia tra l'uomo (microcosmo) e l'universo (macrocosmo), che si evidenzierebbe in segnali, cogliendo i quali si possono capire o svelare le reciproche relazioni e comprendere le strutture dell'uno attraverso la conoscenza dell'altro. Anche nel campo della storia della medicina tale dottrina ebbe la sua importanza, almeno fino a quando, soprattutto a partire dal XVII secolo, il pensiero protoscientifico, sulle basi galileiane e newtoniane, prese ad indagare l'anatomia e la fisiologia del corpo umano non nella prospettiva unitaria di analogia col cosmo, ma come un'indagine quantitativa e sempre più sperimentale, con una sua autonomia di metodo. Si tratta comunque di una dottrina che continuerà ad essere citata a lungo. Valga l'esempio della dedica che William Harvey pone all'inizio del celebre trattato in cui per la prima volta si annuncia la scoperta della circolazione del sangue (Harvey 1628). La dedica è rivolta a Carlo I Stuart, re d'Inghilterra, di cui Harvey era medico di corte fin dai tempi del predecessore Giacomo. Il trattato di Harvey è ovvia fonte della memoria del Perfetti nei versi che seguono dedicati alla circolazione sanguigna, integrato fortemente da quello di Pequet (Pequet 1651, per il quale si vedano le note alle strofe seguenti). Harvey pubblica il suo trattato fuori dall'Inghilterra e può darsi abbia faticato per far accettare la dedica al re, come per far accettare le sue tesi alla comunità dei dotti del tempo. Nelle parole che si riportano è dunque da leggersi un tributo alla tradizione con la funzione di mitigare la portata innovativa del contenuto del trattato: *Serenissime Rex, cor animalium, fundamentum est vitae, princeps omnium, Microcosmi Sol, à quo omnis vegetatio dependet, vigor omnis et robur emanat, Rex pariter regnorum suorum fundamentum, et Microcosmi sui Sol, Reipublicae Cor est, à quo omnis emanat potestas, omnis gratia provenit.* Se per Harvey la citazione del microcosmo può essere stata una geniale trovata encomiastica, consona all'ideologia fortemente assolutistica del dedicatario, per il nostro poeta può rivelarsi altrattanto consona ad introdurre un canto di

Qui si trova ogni elemento,
Monti, valli, e bei ruscelli,[884]
Che ministran l'alimento
A'virgulti tenerelli,[885]
Cosicché si dee stimare
Solo un Dio 'l potesse fare.

Affinché l'uomo vivesse
Gli assegnò tai nutrimenti,
Che in sua bocca egli dovesse
Stritolar prima co' denti,
Poi l'Esofago a passare,
Nel ventricolo[886] a posare.

Quindi poi Chilo formato
Dal canal, che lì si vede,
Che Piloro vien nomato,
E passaggio a lui concede,
Per portarlo agl'intestini,
No per un, ma molti fini.

Ivi allor perfezionato
Dal Pancreate, e dalla bile,
Ne vien poscia segregato
Il più grosso dal sottile,
E da' pori assunto intorno
Nelle vene a far soggiorno.

Queste vene son chiamate
Per loro nome Latticine,[887]
Tutte quante diramate

---

esaltazione della scienza sperimentale attenuando qualche ripulsa della componente più conservatrice del suo uditorio. Perfetti adopera la dottrina del microcosmo per sottolineare la bellezza del funzionamento del corpo umano come una sorta di prova della sua creazione da parte di Dio, conciliando dunque a suo modo la teoria del microcosmo con quella della creazione dell'uomo a immagine e somiglianza di Dio (che di per sé ha basi bibliche che contraddicono l'analogia col cosmo, creato da Dio in momenti diversi dalla creazione dell'uomo).

[884] Elementi del corpo umano che richiamano per analogia le componenti della natura. Cavità e protuberanze degli organi interni dell'organismo umano e in particolare i ruscelli della circolazione sanguigna.

[885] Immagine difficile da interpretare: se, come stiamo ipotizzando, si parla ancora del corpo umano come microcosmo, allora questi *virgulti* a cui arriva il nutrimento potrebbero essere le parti periferiche del porto e il significato di *virgulto* sarebbe quello di "piccolo ramo". Anche in una pianta esiste una circolazione che porta il nutrimento acquisito ai rami più piccoli e distanti dal fusto.

[886] *ventricolo* nel linguaggio medico del tempo era adoperato talvolta con il significato etimologico di diminuitivo di "ventre" ad indicare lo stomaco (vedi per es. Pequet 1651, p. 75, cit. *infra*) ma più spesso e correntemente indicava già una parte del cuore.

[887] Si tratta in realtà di vasi linfatici che trasportano in quella zona un liquido che, per effetto dell'assorbimento di sostanze grasse dall'intestino, ha un aspetto lattiginoso e biancastro. Così pare averle chiamate il loro scopritore, Gaspare Aselli da Pavia (1581-1625) visto che sono *sì appellate per lo candore del chilo, hanno il loro sito nel ventre infimo*, come si legge in uno degli esempi della lessicografia della Crusca, s.v. *latteo*, desunto da un ms. riportante i dialoghi di Orazio Rucellai, indicato purtroppo in quel lemma con segnatura non chiara.

Nelle glandule vicine,
E per tutto il Mesenterio
A portarne refrigerio.[888]

Vien da queste tramandato
In Cisterna Pequeziana[889],
Com'è stato ritrovato
Da sagace mente umana,[890]
E di poi per dutto eletto,
Che Toracico vien detto.

Tale poi 'n rami diviso
Nel Succlavio va a portare
Quel liquor, sebben m'avviso,
Per in sangue tramutare,
Poscia per la Cava vena
Nell'Auricula[891] si mena.

Questa destra auriculetta,
Che nel cuor tosto si vede,
Gli dà forza si trasmetta
Nel ventricol come erede,
E da arteria Polmonare
Ne'polmoni va a posare.

Da'polmoni vien cavato
Per la polmonare vena,
A sinistra vien portato
Per ridur l'auricol piena,
E di qui nel ventriglietto

---

[888] Pequet 1651, p. 75: *Norunt omnes ex alimentis, ab eorundem coctore Ventriculo in Intestina deciduis, exprimi Chylum; et per apertos à Natura porulos trans Intestinorum tunicas in Lactearum canaliculos secedere.*

[889] Si tratta della *cisterna chyli,* (oggi è desueto il termine "cisterna di Pequet"). Si veda al riguardo Pascoli 1700, p. 97: *Partono dalle glandule meseraiche tre, o quattro altri condotti, chiamati parimente chiliferi, i quali, conforme i primi, prolungandosi fra le membrane del mesenterio, giungono in fine a metter foce in un sacco mebranoso, collocato tra i confini del diaframma, e le prime vertebre lombari. Un tal sacco comunemente si chiama cisterna perequaziana, o ricettacolo comune del chilo, essendo che il chilo dalle glandule meseraiche vada ivi quasi tutto a far capo mediante i condotti sovraccennati.* Si veda anche Tomini 1788, pp. 46-7, dove, in strofe di poesia che mescolano l'esaltazione del vino ad argomenti di tipo scientifico, lo stomaco è indicato col termine *ventricolo* e si cita Pequezio come scopritore ed eponimo dell'organo cavo di cui parliamo: *Bacco da tumide / uve licore / spreme sì valido, / che un bel furore / in lui si scorge, / che al labro il porge. / Ei per l'esofago / ratto discende / entro al ventricolo, / indi si rende / d'Aselio v'tutti (sic!)/ sono i condutti: / ivi da calido / fermentio acceso, / e in vivi spiriti / più puri reso / passa all'interna / cava cisterna / che il gran Pequezio / andò scoprendo, / e nel Toracico / canal scorrendo / là vassi a porre / vè il sangue scorre.* Da vedere anche per Pequetius Saalfrank 1822, pp. 361-2: *Nam et lacteas venas Asellius, et originem nervorum Variolus, et Eustachius renum, et Vesalius oesophagi glandulas invenerunt. Investigavit Versungius ductum pancreaticum, thoracicum vero Pequetius.* Jean Pequet, latinizzato Pequetius, (1622/1674) pubblicò nel 1651 gli *Experimenta anatomica* (Pequet 1651), in cui descriveva i vasi che trasportano il chilo nel torace fino all'incontro con i vasi sanguigni venosi. Il capitolo sulla circolazione del chilo è l'XI, *De Chyli motu* (Pequet 1651, pp. 75-9).

[890] Si allude allo stesso Jean Pequet.

[891] L'auricula o orecchietta indica una parte dell'atrio, la sezione superiore del cuore sopra il ventricolo. Per sineddoche può indicare l'intero atrio.

Per formar sangue perfetto:

Dove poi l'arteria Aorta
Resa piena di tal sangue,
Con più rami se ne porta
A nutrire il corpo esangue
Quale poi tutto nutrito
Nelle vene fa partito.

Questo entrato in ramicelli
Se ne porta alli maggiori
Galleggiando in questi e in quelli
Per averne i suoi ristori,
E per Cava ritornando
Nell'Auricola passando.

Tosto che da questa è assunto,
In un'altra va a sgorgare,
Che gli sta di sotto appunto,
Per potersi ristorare,
Perché par provi dolore
Del suo perso gran vigore.

Quando poi per le vie dette
Ne ritorna a circolare,
Queste sono o larghe o strette,
Pur le vuol tutte aggirare,
E di qua Natura ottenne
Questo gran moto perenne.[892]

DIALOGO TRA UNA PASTORELLA EBREA, ED ELPINO

Il Cianfogni stesso riferisce che "questo fu dettato privatamente e su due piedi dall'Autore al Canonico Domenico Cianfogni, nell'anno 1729. dimorante in Siena, per inviarlo al Dott. Gio: Paolo Gualtieri, che si trovava in Pisa" (Cianfogni 1748, p. 235, vedi *infra* nota al titolo).

Giovanni Paolo Gualtieri, che sarebbe morto nel 1734, era in quegli anni rettore dell'Università di Pisa. Con il fratello Niccolò, botanico, zoologo e geologo in quella Università, ebbe contatti personali ed epistolari con l'ambiente intellettuale toscano del tempo di Giangastone dei Medici e con intellettuali come Ludovico Antonio Muratori. Dopo la morte di Cosimo III nel 1723, Giangastone aveva favorito la *Repubblica delle Lettere* e gli studi scientifici della scuola galileiana. Il Gualtieri ebbe contatti e collaborazioni con la comunità ebraica (in particolare con il livornese Joseph Attias)[893]: una comunità che era stata particolarmente colpita dalle leggi antisemite di Cosimo ed ora riacquistava la partecipazione alla vita economica e a quella intellettuale.

L'invio di questo canto improvvisato al professore pisano avviene dunque nel contesto di un ambiente intellettuale e civile che, ai tempi dell'ultimo controverso granduca mediceo, aveva recuperato la tolleranza e la possibilità di far sviluppare gli studi scientifici, dopo il clima censorio ed apertamente inquisitorio di

[892] *Della mirabil circolazione del sangue.* (nota Cianfogni).
[893] Su questo aspetto si veda soprattutto Bregoli 2007.

Cosimo. Giangastone morirà tre anni dopo il Gualtieri e con lui finirà la dinastia medicea. Né i metodi di governo di Cosimo né la sostanziale debolezza ed incompetenza di politica internazionale di Giangastone potevano procurare una continuazione al potere della famiglia in una Toscana da anni mira e preda delle grandi potenze europee. L'ultimo granduca, dopo il periodo di Cosimo III (notoriamente segnato da repressione e oscurantismo) aveva però ricreato un clima culturale che in passato e fin dalle origini aveva fatto grande la dinastia e l'aveva consegnata alla storia più delle beghe politiche, diplomatiche e dinastiche nelle quali si era mossa nei quasi tre secoli di potere.

Il pastore arcade Elpino e la pastorella ebrea che esaltano l'avvento di Nostro Signore sono da leggersi in questa ritrovata tolleranza, che ammette che un pastore "fatidico" proveniente da un ambiente poetico pagano come la mitica Arcadia e una fanciulla ebrea annuncino la venuta del Salvatore in toni profetici.

Il componimento è un canto detto al'improvviso ma in una situazione completamente diversa da quelle viste fin qui. In genere siamo portati a ritenere che la poesia estemporanea non abbia alcun legame con la scrittura se non la male accettata presenza di qualche trascrittore nascosto che rubava quei versi destinati solo all'ascolto. In questo caso il Perfetti corrisponde al desiderio di un amico di improvvisare dettando. Le carte che saranno inviate al Gualtieri, per quanto scritte, non saranno però poesia *meditata*, ma riprodurranno l'attimo unico ed irripetibile della creazione estemporanea. Possiamo supporre che il Cianfogni avesse comunicato, come nota di accompagnamento al Gualtieri, che si trattava di versi improvvisati. Oppure possiamo anche ritenere che tale precisazione non ci fosse stata, magari per esplicita richiesta dello stesso Perfetti. Nessuna opera dell'ingegno artistico deve essere spiegata al momento dell'effettivo godimento. Una spiegazione ed una interpretazione sarà fatta al più in un momento successivo da persone diverse che hanno il fine di valutare ed interpretare e non quello di godere del diletto dell'opera d'arte.

A tal proposito un commentatore ed editore di versi estemporanei, Ubaldo Primavera (nella sua raccolta ha pubblicato anche versi del Perfetti, probabilmente riprendendo dal Cianfogni) si esprimeva chiaramente, anche se poneva una distinzione tra scrivere e dettare:

> Un componimento anche scritto può meritare il titolo di estemporaneo. Convien però che scrivasi, come suol dirsi, a penna corrente, e con rapidità non minore del canto. […] Più mirabile ancora è se egli stesso scrive il poeta i suoi versi. Finché altri scrive, può egli aver agio a riflettere. Per la stessa ragione più sorprende chi recita i suoi improvvisi, che non chi gli canta.[894]

Tali dunque sono i termini per valutare il particolare tipo di improvvisazione che produce questa singolare pastorella.

Nello scegliere stile e contenuto, Perfetti ha usufruito della sua frequenza di lettura del testo biblico, che risulta chiara e ben dimostrata proprio dai suoi canti, quando improvvisava con ampia e precisa capacità di citazione biblica sugli argomenti proposti estemporaneamente.

Che abbia anche presentato la sua pastorella volendo farla apparire all'uditore a distanza come una sacra rappresentazione, è evidente dal richiamo al *giglio* e ai colori *bianco e vermiglio*, apertamente allusivi alla celebre lauda drammatica "Donna de Paradiso" del mistico tuderino.

DIALOGO TRA UNA PASTORELLA EBREA, ED ELPINO, PASTORE FATIDICO SOPRA LA NASCITA DI N. SIGNORE [895]

Past.
Elpin, giù dall'Orebbe[896]

---

[894] Primavera 1803, p. XV.

[895] *Questo fu dettato privatamente e su due piedi dall'Autore al Canonico Domenico Cianfogni, nell'anno 1729. dimorante in Siena, per inviarlo al Dott. Gio: Paolo Gualtieri, che si trovava in Pisa* (nota Cianfogni).

[896] La nostra pastorella ed Elpino non sono dunque di quei pastori di cui ci racconta il Vangelo di Luca (Luca, II, 8: *et pastores erant in regione eadem vigilantes et custodientes vigilias noctis supra gregem suum*). Il testo dice chiaramente *in regione eadem* per indicare a quali pastori viene rivelata la nascita di Gesù. I nostri pastori si trovano invece alle

Ieri già ricondott'i'avea all'ovile
Il gregge amato, e nel tugurio mio
In un profondo oblìo
D'amico sonno avea sopiti i sensi,
E co'sensi le cure, allorché desta
Da un sogno fui, che impresso ognor mi resta.
Elpino, i'sognai
Nel farsi del dì,
Ma tu mi dirai
Ai sogni è pazzìa
Dar fede; lo so:
Ma quel che ho sognato
Non par fantasia,
Ma è un sogno sì bello,
Che simile a quello
Io mai non più fei,
Né forse il farò,
E sempre vorrei
Sognare così.[897]
Elp.
Ogni sogno, o Pastorella,
Egli è un tormento;
Se è funesto ci spaventa,
E dal sonno ci rappella;
E s'è lieto ci tormenta
Col dolor, che non è vero.[898]
Past.
Ma quando il sogno poi,
Elpino lascia in noi
Certa insolita gioia, e certa pace,
O sia vero, o sia falso, ei sempre piace.
Elp.
Ma che sognasti mai ?
Past.
Vidi una rosa,
Che da amorosa
Aura investita
Donava vita
A un fresco giglio,
Ed era quello

---

pendici del monte Oreb, che è il monte Sinai, al vertice della omonima penisola e quindi molto distante da Betlemme che si trova poco a sud di Gerusalemme. Il Perfetti quindi non dà una voce di fantasia ad un avvenimento verosimile all'interno della narrazione evangelica, ma crea un componimento pastorale autonomo.

[897] Intorno alla Natività ci sono diversi sogni (Giuseppe, i Magi) con i quali vengono indicati i giusti comportamenti che dovranno esser tenuti da chi è coinvolto nel mistero di quell'evento (Giuseppe che deve accettare il ruolo di padre putativo e non meravigliarsi della maternità della Vergine; i Magi che vengono istruiti sul percorso del ritorno). Il sogno della fanciulla invece si distingue non per la funzionalità ma per la bellezza. La pastorella dunque è tenuta fuori da un ruolo attivo nella narrazione sacra ma contribuisce a sottolineare la straordinarietà dell'evento.

[898] La prima reazione di Elpino è al solito quella di un razionalista. Questa ottava prepara per contrasto il cambiamento completo dello stato d'animo di Elpino stesso quando apprenderà che cosa davvero ha sognato la fanciulla.

Tenero e bello,
Bianco e vermiglio.[899]
Elp.
Quanto semplice mai
Sei pastorella ! Io credo appoco, appoco
Che se in sogno vedrai
In mezzo all'acque il fuoco,
Crederai, che l'umore
Sia padre dell'ardore.
Del giglio gentile
La rosa vezzosa
Cagione non è:
Produce ogni cosa
La specie simìle
Al seme, che ha in sé.[900]
Più non voglio sentirti, o semplicetta.
Past.
Ho sognato dell'altro, Elpino, aspetta.
Da nube lucida
Io vidi sorgere
Un raggio splendido;
Veduto ho piovere
Su lana morbida
Rugiada candida;
Un fuoco splendere,
Ma poi non ardere[901],
Un agnel tenero
Poscia mirai;
Il passo medito
Al lume volgere,
Dell'umor limpido
M'accingo a bevere,
Al fuoco appressomi,
All'agno accostomi;
Ma quando credomi
Di tutto stringere,
Tutto sparissene;
Ch'io mi destai.
Io mi destai, ma desta ancora i'sento
Insolito contento,

[899] Le due parole in rima alludono con grande chiarezza a Jacopone e danno all'uditore il suggerimento di disporsi all'ascolto di una sacra rappresentazione.
[900] Ancora un'ottava di mera spiegazione scientifica. Elpino pare non aver compreso di esser in procinto di vedere rappresentato nel sogno della fanciulla qualcosa di sacro. Il Perfetti gioca con la sua stessa poesia: Elpino che in genere dà ottime spiegazioni razionali e da lì poi ricava la parte finale tesa verso il trascendente, qui dovrà contraddire questa sua funzione. Dovrà infatti abbandonare all'improvviso questa impostazione del suo pensiero per passare all'estasi della visione.
[901] L'immagine riprende chiaramente quella del roveto ardente nel quale Dio si manifesta a Mosè in Es., 3, 2: *Apparuitque ei angelus Domini in flamma ignis de medio rubi; et videbat quod rubus arderet et non combureretur.*

E in vari affetti ignoti
Non più inteso desìo di bene eterno.
Ma cos'è quel ch'io scerno ?
Elpino, Elpin, che fai ?[902]
Ohimé tutto arde in volto, e i vecchi rai
Tien verso il Cielo immoti:
Treman le labbra al buon Pastore; oh Dio !
Riscuotiti, favella,
Mira me, Pastorella,
Non mirar tanto il Cielo.
Elp.
Tolto è a'misteri il velo,
Sorgi Israelle intorno,
Volgi i lumi, che il giorno
E' per te nato.
Oggi il fiore è spuntato
Dalla verga di Iesse[903],
E l'antiche promesse
Il Cielo avvera.
Il Verno è Primavera
Sorge de' campi il fiore,
Correte al fresco odore
Api amorose.
In questo fior ripose
Iddio di gloria il frutto:
Fia dell'angue distrutto[904]
Il rio veleno.
Apre la nube il seno,
Quella nube, che pria
Fu mostrata ad Elìa
Solo in figura[905].

---

[902] Inizia da qui la trasformazione improvvisa e potente dello stato d'animo di Elpino.

[903] L'albero di Iesse è stato uno dei motivi iconografici più fecondi e diffusi nell'arte sacra per secoli, almeno fino al XV. E' la rappresentazione in forma di albero della genealogia di Gesù. Il tema iconografico deriva da una profezia di Isaia (Is., 11, 1-10 che così inizia: *Et egredietur virga de stirpe Iesse, et flos de radice eius ascendet*) e dalla genealogia di Gesù con cui inizia il Vangelo di Matteo, che parte da Abramo e arriva a Giuseppe, citando il padre di David, appunto Iesse (Mt., 1, 6: *Iesse autem genuit David regem. David autem genuit Salomonem*).

[904] Ancora nella stessa profezia di Isaia (Is., 9, 8) leggiamo: *Et ludet infans ab ubere super foramine aspidis; et in cavernam reguli, qui ablactatus fuerit, manum suam mittet.* L'iconografia mariana vede in genere il serpente schiacciato dai piedi di Maria. Com'è noto, tale popolare iconografia proviene da una sovrapposizione di immagini bibliche. Se nell'Apocalisse di Giovanni si parla di una donna che avanza con la luna ai piedi (spesso le immagini dell'Immacolata le fanno poggiare i piedi su una falce di luna), nel libro della Genesi si parla di schiacciare il capo al serpente, ma in qual caso la profezia non riguarda la Donna, ma la sua stirpe: (Gen., 3, 14-15) *Et ait Dominus Deus ad serpentem: "Quia fecisti hoc, maledictus es inter omnia pecora et omnes bestias agri! Super pectus tuum gradieris et pulverem comedes cunctis diebus vitae tuae. Inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius; ipsum conteret caput tuum, et tu conteres calcaneum ius*". Qui il Perfetti ha presente il vero testo biblico e attribuisce al Nascituro il compito di sconfiggere il serpente. Il testo biblico è chiaro (*ipsum conteret*), ma l'iconografia popolare che attribuisce alla Vergine il calpestio del serpente, è così diffusa che lo stesso papa Giovanni Paolo II, nel 1996, dovette ricordare pubblicamente la corretta lettura del passo.

[905] Il riferimento è al primo libro dei Re (18, 42-44): *Elias autem ascendit in verticem Carmeli et pronus in terram posuit faciem inter genua sua et dixit ad puerum suum: Ascende et prospice contra mare. Qui, cum ascen disset et*

Raggio di luce pura
Dalla nube traspare,
Chi brama viaggiare
Il tempo è adesso.
Di Gedeone appresso
Al vello oggi è che cada
L'aspettata rugiada,[906]
E asciutto è il suolo,
Vado al Sina di volo,
Che il roveto s'alluma,
Ma splende, e non consuma
L'ardor santo.
Il sospirato tanto
Agnel dominatore,
Agnello e insiem Pastore
Al fine è giunto.
Ecco in pace congiunto
Il Cielo con la Terra,
Ecco l'antica guerra
Omai finita.
La Donna al Ciel gradita,
Vergine insieme e Madre,
Dal sen del Divin Padre
Il Verbo ha tratto.
Iddio serbato ha il patto,
Che fece al fido Abramo;
Iddio fatt'uom miriamo
In carne frale.
Veste spoglia mortale,
Et in Betlemme nasce,
Stretto tra vili fasce
E' il Verbo Eterno.
Trema l'orrido Averno
Che nato, è già il Messìa.
Past.

---

contemplatus esset, ait: Non est quidquam. Et rursum ait illi: Revertere septem vicibus. In septima autem vice dixit: Ecce nubecula parva quasi manus hominis ascendit de mari. Et ait: Ascende et dic Achab: Iunge et descende, ne occupet te pluvia! . La frequentazione fiorentina dei carmelitani da parte del Perfetti gli doveva aver reso ben presente questo passo, di cui dice esplicitamente che conosce la lettura "figurale". La "nuvoletta" che Elia vede sorgere dal mare ad annunciare la pioggia su tutta la terra è prefigurazione di Maria che, pur umile e piccola, porterà la salvezza a tutta la terra. La visione di Elia si compie dal monte Carmelo, in una delle scene bibliche più care all'ordine carmelitano.

[906] Nel libro dei Giudici si narra come Gedeone chiese a Dio una prova che avrebbe salvato Israele per mano sua. La prova consisteva nello stendere un vello di notte: se la mattina solo il vello fosse stato coperto di rugiada e il terreno intorno asciutto, allora Gedeone sarebbe stato sicuro della salvezza da portare al suo popolo contro i Madianiti che lo opprimevano. Gdc., 6, 36-40: *Dixitque Gedeon ad Deum : Si salvum facis per manum meam Israël, sicut locutus es, ponam hoc vellus lanæ in area : si ros in solo vellere fuerit, et in omni terra siccitas, sciam quod per manum meam, sicut locutus es, liberabis Israël. Factumque est ita. Et de nocte consurgens expresso vellere, concham rore implevit. Dixitque rursus ad Deum : Ne irascatur furor tuus contra me si adhuc semel tentavero, signum quærens in vellere. Oro ut solum vellus siccum sit, et omnis terra rore madens. Fecitque Deus nocte illa ut postulaverat : et fuit siccitas in solo vellere, et ros in omni terra.*

Quello di cui Isaia
Parlò cotanto ?[907]
Elp.
Ma dove sono intanto ?
Con chi favello ? *Past*. Meco.
Elp.
Ah Pastorella, teco
Io non ragiono:
Parlo a Israelle, e parlo
Al mondo tutto, e meco
Oggi vorrei guidarlo
Di Betlemme allo speco.
A rimirare, e venerare insieme
L'eterna amabil cura,
L'immenso amor di Lui, che la Natura
Umana a la Divina in un congiunse,
E fatt'Uom non lasciò d'essere Iddio;
Past.
O vengan'altri, o no, vo' venir'io.
Elp.
Su ne andiam; *Past.* Ma al Dio Bambino
Qual mai dono offrir potrò ?
Elp.
A Lui bastan Fede, e Amore.
Past.
Che può mai di men pretendere ?
Come ho a far per farli intendere
Quegli affetti, che ho nel cuore ?
Elp.
Per la via[908] te lo dirò.

ALCUNE OTTAVE IMPROVVISATE IN ALTERNANZA CON IL POETA FIORENTINO ALESSANDRO GHIVIZZANI

Questi versi, a stare al titolo che prepone il Cianfogni, sarebbero stati improvvisati in alternanza con Alessandro Ghivizzani, definito (nonostante il tono di questo canto) *piacevole improvvisatore*. Tale doveva essere la sua fama. Se infatti la Vitagliano quasi lo ignora e lo cita solo di sfuggita (*un Ghivizzani*, Vitagliano 1902, p. 81 n.) tra quelli di Firenze che elencava Alessandro Ademollo (il biografo ottocentesco di Corilla), riferisce invece di lui l'erudito professore Giovanni Lami:

> Lo spiritoso e piacevole Poeta estemporaneo Alessandro Ghivizzani, improvvisando nel MCCXXVIII, con un certo Martinengo Parmigiano, uomo impostore ed ignorante, dinanzi al Granduca Gio. Gastone, e

[907] Isaia tra i profeti è quello che più direttamente e profusamente annunciò la venuta di Gesù.
[908] Elpino pare incitare la pastorella a seguire l'intenzione dei pastori in Lc., 2, 15: *Et factum est, ut discesserunt ab eis angeli in caelum, pastores loquebantur ad invicem: Transeamus usque Bethlehem et videamus hoc verbum, quod factum est, quod Dominus ostendit nobis.*

alle Principesse, nel Palazzo de'Pitti; e vedendo la goffaggine del suo competitore, e quanto stentava nel verseggiare, gli chiuse una Ottava così: ..... tua Musa lonza, / che nel cantar pappagalleggia, e ponza[909]

Questo resoconto è particolarmente interessante per due motivi. In primo luogo perché è un'ulteriore testimonianza di come il Ghivizzani improvvisasse in alternanza con altri poeti; in secondo luogo perché ci illustra un particolare del lavoro degli improvvisatori: nel testo del Lami il termine *pappagalleggia* deve servire ad esempio di come *i vocaboli, che hanno la desinenza in -mente, in -ume, in –eggia, ed in altre somiglianti finali, [...] si possono comporre ad arbitrio, osservando l'analogia*. L'erudito parla di un carattere generale della lingua, ma può darsi non sia casuale la citazione di un poeta estemporaneo, data la capacità (e anche talvolta la necessità) di questi poeti di improvvisare qualche neologismo. Del Ghivizzani abbiamo anche un sonetto scritto, quando, già vecchio, fu nominato potestà a Campi, in contrasto con altro sonetto del suo predecessore. Un gruppo di altri nove sonetti pubblicati come "estemporanei" in Poeti Toscani 1823, pp. 181-196 sono dedicati al principe Ferdinando de'Medici (quindi anteriori al 1713) e al suo aiutante di camera, nell'intento ironico ed encomiastico di favorire l'invio di caffè e soprattutto di un grosso cinghiale. E' dunque verosimile che Ghivizzani e Perfetti si siano conosciuti e frequentati negli ambienti di Violante di Baviera, moglie di Ferdinando.

ALCUNE OTTAVE SOPRA GESU' IN CROCE
CANTATE DAL CAV. PERFETTI ALTERNATIVAMENTE COL GHIVIZZANI, PIACEVOLE IMPROVVISATORE FIORENTINO

Qui dove il mio Signor di sangue asperse
L'arida terra, e di morir contento
Al crudo ferro il sacro petto aperse,
Onde l'incendio al peccator sia spento;
Qui dove il gran Motor[910] morte sofferse,
E già datosi in preda a ogni tormento,
Fe' del suo Sangue a noi puro lavacro,
Le ginocchia piegando, il cor consacro.

Sacro Monte[911], che a lacrimar n'invita,
Ove il mio Dio con duolo acerbo e forte
Il suo corso finì per darmi vita,
Compensando il mio error colla sua morte;
E tu Maria non più di Sol vestita,[912]
Ma di lutto, e d'orror, e a Lui Consorte,
Che già in Madre t'elesse, impetra ch'io
Pianga il suo, col tuo affanno, e il fallir mio.

Piangi[913] mio cuor, che contro il Mondo altr'armi,
Altro schermo non hai forse migliore;
Convien, che di durezza or ti disarmi,

[909] Lami 1766, p. CLX.
[910] Evidente ripresa della definizione aristotelica (*πρῶτον κινοῦν ἀκίνητον*) e tomistica (*primum movens immobile*).
[911] L'espressione riprende l'avverbio *qui* con cui iniziava l'ottava precedente, poi anaforicamente ripetuto..
[912] La ripresa antifrastica è da Ap., 12, 1: *Et signum magnum apparuit in cælo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim*. Ma la citazione è certamente mediata dalla memoria della canzone 366 del Canzoniere petrarchesco: *Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose, / amor mi spinge a dir di te parole*.
[913] Il verbo risponde al tema del pianto con cui si è chiusa l'ottava precedente.

Che piagato contempli il tuo Fattore;
Ma chi non piangerà ? Le pietre i marmi,
I macigni i diaspri han senso e cuore;
E con Maria che langue al Figlio accanto
Per dolcezza e pietà versano il pianto.

Ma il vederti[914], Signor, nudo e piagato
Sopra un tronco di Croce, e che trabocchi
Tutto di Sangue, e che nel manco lato
Dardo crudel nemica mano scocchi;
Questa tragica vista altro apparato,
Altre lacrime vuol, che di quest'occhi;
Poiché da amaro duol vinti ed oppressi
Lagriman con Maria gli Angioli stessi. [915]

Io piango (è ver) ma dal mio sen dolente
Esce pianto di gioia e di duol misto[916]:
Che se 'l mio Redentor miro pendente,
Sento ferirmi il cuor, né me n'attristo;
Che forse piangerei amaramente,
Ma di quest'alma il glorioso acquisto
Tempra il pianto e 'l dolore alla memoria;
Ciò, che a Lui pena ed onta, a me die' gloria.

Queste tempie amorose, e questo crine,
Quest'angeliche guance, e questo viso
Sotto corona or di pungenti Spine
Pur miro, e questo corpo al tronco affiso;
Questi lumi del Ciel, Luci Divine,
Che solean fare in terra un Paradiso,
Son di pallor coperte in preda a morte
Dolce per noi, ma per Lui grave e forte.

Per salvarne 'l Signor l'anime ingrate
Dal danno eterno per l'antico torto
Mischiò col Sangue suo la Libertate
Che il prim'Uomo perdé sì male accorto;
Si fece aprir le viscere sacrate,
Mostrando ai peccatori il cuor già morto:
Stravaganza d'amor, mirabil cosa !

---

[914] Se l'ottava precedente aveva introdotto il tema di Maria dolente, la risposta di questo primo verso consiste nell'immedesimazione del poeta con il dolore della Vergine.

[915] *Angeli Pacis amare flebant. Isaiae. 33.7* (nota Cianfogni). Il versetto biblico è esegeticamente difficile: non si riesce ad identificare, nella preghiera-profezia di Isaia, chi siano questi messaggeri di pace (NGCB 1997, p. 323). La memoria del poeta poteva anche esser stimolata dalle raffigurazioni degli angeli piangenti in volo attorno alla Croce nelle crocifissioni a partire da quella di Cimabue ad Assisi e da querlla di Giotto agli Scrovegni.

[916] Dal tema del pianto questa ottava passa a quello ossimorico che riguarda il mistero della salvezza: pianto per la sofferenza della Croce, gioia per l'avvenuta redenzione. Questo sarà nelle prossime strofe il motivo dominante, attraverso il quale verranno citate diverse proposizioni scritturali riguardanti la salvezza attraverso il sacrificio della Croce.

Eccesso di pietà troppo amorosa !

Che m'apporta diletto essere amato;
Ma in guisa tal, che il Figlio di Maria
Volse per le mie colpe esser levato
In Croce, e che del mondo obbrobrio sia;
Ben conosch'io qual peccatore ingrato,
Non aver merto tal l'anima mia;
E confuso talor non saprei dire,
S'era più giusto il vivere, o il morire.

Chi crederìa, che quel Signor Sovrano,
Che alle tempeste, e al Mar pon freno e legge,
Ferito sia da disperata mano,
Che 'l furor non rallenta, e non corregge ?
Qual potrìa ingegno, ed intelletto umano
Formar nella sua idea, che quel che regge
La Terra, il Ciel, dal Cielo a noi discenda,
E per noi flagellato in Croce penda ?[917]

Com'esser può, che Dio fatto mortale
Per noi umana carne ne prendesse,
E fatto all'uom nelle miserie eguale,
Tutto, fuorché la colpa, n'attraesse;
Potenza a Lui non giova, a Lui non vale
Forza, e virtù; dunque è ragion s'appresse
All'atra morte, e ne ponga in oblìo,
Sendo fatto mortal, l'essere Dio.

Peccaro i Padri, e quella fiamma intensa
Mi lasciaron nel cuore arido ed arso;
Ma che perciò la tua pietade immensa
Abbia sì largamente il sangue sparso:
Era dunque il morir vil ricompensa ?
Era dunque il morir premio sì scarso ?
Qual peccato fu il mio sì grave e atroce,
Che oltre al morir, morir volesti in Croce !

Ma come tu, Signor puro innocente,
Volesti a tanti mali esser soggetto ?
E fatto in Croce un Idolo pendente
Lasciarti trapassar l'anima e 'l petto ?
Quasi ludibrio fossi della gente,
E d'onte e strazi sol ben degno oggetto:
A un eccesso d'Amore, e tale e tanto

[917] L'immagine del *pendere* dalla Croce, che l'altro improvvisatore riprenderà a distanza di due ottave, è memoria dello *Stabat Mater* di Jacopone (*stabat Mater lacrimosa / iuxta crucem lacrimosa / dum pendebat Filius*) e quindi un tributo alla impostazione mariologica data dai due poeti.

Scarsa mercede è un doloroso pianto.

Pianger dovrò, e sol pensar con quanta
Spirasse angoscia il gran Figliuol d'Iddio
Si gli occhi di Colei, che tale e tanta
Pena soffrì nel caso acerbo e rio;
Che se il dolor, che tu Vergine Santa,[918]
Avesti dentro al cuor, fosse nel mio,
Ben potrei dire, che del Mar più amaro
Le doglie mie n'andasser quasi a paro.

Che per ragion di Grazia, e di Natura
Soavemente il Sacro Ventre apristi;
Ma con grave martir paghi or l'usura
Col dolor, che nel petto tu sentisti,
Provata avendo sì cocente arsura
Di caldi affetti: e pur non languisti
Appiè del tronco, ma costante e forte
Stesti a mirar del Figlio tuo la Morte.

Che di lacrime fatto un largo fiume
La tua Beltà involasse, in cui gli ardenti
Spirti del Ciel mirando, han per costume
Farsi beati in quella gloria intenti;
Ma poiché della Luna il chiaro lume
S'oscurò, e degli astri più splendenti,
E mancò il Sol; qual maraviglia sia
Che il tuo splendor mancasse anco a Maria.

Così per salvar noi dal gran periglio,
Nell'arringo crudel provò il rigore
Dell'empia Morte con la Madre il Figlio,
Ei disfatto nel corpo, ella nel cuore;
Ahi qual pietoso ufficio, o qual consiglio
Può dar conforto a chi vivendo muore,
A chi l'unico figlio estinto vede
E resta sol di lutto e duolo erede ?

SOPRA IL TEMA[919]
se più serva d'incitamento alla virtù l'esempio de' viventi o la memoria de' trapassati uomini virtuosi; Prima Ottava del Perfetti che improvvisava alternativamente col Ghivizzani.[920]

[918] Chi dei due improvvisatori produce questa ottava decide probabilmente di avviare il finale della rappresentazione ribadendo il tema del dolore della Vergine. Le ultime tre ottave mostrano poi ampia memoria da parte dei due improvvisatori di conoscenze mariologiche.
[919] Pubblichiamo qui queste tre ottave, insieme all'altra improvvisazione attuata insieme al Ghivizzani. In Cianfogni 1748 compaiono invece alle pp. 251-2 dopo i due frammenti su Giuditta e sul Salmo 136.

Fama, che involi al cieco ingiusto oblìo	oscuro oblio GDM
De’chiari gesti altrui l’alta memoria;	
Più dei viventi in noi svegli desìo	de DM in] a GDM il desìo DM
Di virtù vera, e immarcescibil gloria.	inaccessibil D
Specchio son l’opre vive al guardo mio,	son specchio l'opre altrui ma al guardo mio GDM
Ma dà luce maggior l’antica Istoria;	Ma dà] vera GDM
E più risveglia a ben'oprar la mente	al ben' GDM
Il Saggio estinto, che l’Eroe vivente.	
Seconda Ottava del Perfetti.[921]	*hanc stropham scr. post sequentem GDM*
Die’ l’esempio fatt’uom l’alto Signore,	die' l'esempio fra noi l'eterno Amore GDM
E si fe’ specchio degli umani affetti;	ed esempio si fe' de nostri affetti GDM (esemplar M)
Ma quando nel Tabòr nello splendore[922]	del DM
Disvelò la sua gloria ai più diletti,[923]	a suoi diletti GDM
Cinto di neve e cinto insiem d’ardore,[924]	
De’ già estinti mostrò gl’augusti oggetti.	De' già] degli GD degl’M gli GD
E per spianare di virtù la via	
Intorno a sé additò Mosè, ed Elia.[925]	mostrò GDM

Dopo molt’altre Ottave da Lui cantate a vicenda col detto Ghivizzani, avendo questi addotto in favor suo l’esempio dell’Eroica virtù del Granduca Cosimo III. allora regnante, così ripigliò il Perfetti.[926]

Ma questo è un Sol, che tanta luce spande,	questi DM
Che per far troppo lume a noi d’intorno,	
Chi non ha l’occhio generoso e grande	
Trova in lui notte ove aspettava il giorno;	in lui] la GDM dove G
Ma il troppo ardor non fissa in noi il soggiorno;	il *om.* GDM
Che a tante di virtù chiare scintille	
Pari non son le altrui frali pupille.[927] ...	l’ DM

---

[920] Il ms. G.X.56 della Biblioteca degli Intronati (G) e il ms. di Dresda (D) recano come introduzione: «Nel tema in cui si cercava (cerca D) se più l'esempio de'viventi, o la memoria de morti serva d'incitamento della (alla D) virtù si introduce il S.re Cav.re così.»

[921] Il ms. di Dresda così introduce: «Altra ottava sopra il med:mo tema del d:o Cav: Perfetti».

[922] L’episodio della Trasfigurazione narrato nei vangeli sinottici (Mt., 17, 1-9; Mc., 9, 1-8; Lc., 9, 28-36).

[923] Mt., 17, 1: *assumit Jesus Petrum, et Jacobum, et Joannem fratrem ejus.*

[924] Mt., 17, 2: *Et resplenduit facies ejus sicut sol: vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix.*

[925] Mt., 17, 3: *Et ecce apparuerunt illis Moyses et Elias cum eo loquentes.*

[926] I mmss. G e D recano qui la medesima introduzione: «Dopo molte ottave essendosi detto dal S.re Ghivizzani, che l'esempio della virtù eroica di S.A.R. il nostro sovrano sorpassava tutto ciò che può a noi venir di stimolo al bene operare nella lettura di tutte l'istorie Dal S.re Cav.re si riprese così».

[927] L’ottava encomiastica del Perfetti è tutta improntata all’iperbole. Il periodo granducale di Cosimo III fu in effetti di per sé iperbolico, sia per la sua più che cinquantennale durata, sia per gli eccessi mostrati nella repressione di quanto ai suoi occhi appariva vizio. Già si è ricordata la sua repressione antiebraica che va di pari passo con l’oscurantismo dei suoi altri provvedimenti.

ALCUNI FRAMMENTI DI POESIE ESTEMPORANEE DEL CAV. PERFETTI[928]

(FRAMMENTI PROVENIENTI DA DUE EPILOGHI)

Si tratta di frammenti di cui ignoriamo il contesto: difficile dunque ricostruire il senso delle scene che evocano all'interno della *performance* di cui erano parte. Quel che è peggio, ignoriamo anche il contesto in cui avvenne l'improvvisazione, che potrebbe spiegare un carattere comune ai due frammenti.
Poiché i versi sul trionfo di Giuditta appartenevano all'epilogo, Perfetti vi si doveva impegnare per dare un senso morale all'episodio scritturale. I riferimenti etici sembrano in questo caso essere diversi da altri epiloghi conosciuti. Alla luce dei pochi versi che possiamo leggere, il nostro poeta (mentre dimostra un ricordo non preciso di alcuni altri passi del libro di Giuditta) pare far leva sulla memoria precisa di Gdt., 16, 23 e in particolare sulla difficoltosa espressione *anathema oblivionis*, presente nel testo della Vulgata Clementina, ma non nei Settanta, e scomparsa nelle recenti versioni della Bibbia latina (vedi note al testo). Attraverso il tema della dimenticanza, Perfetti dà una lettura dozzinalmente moraleggiante o salottiera della straordinaria donna biblica, il cui eroismo già veterotestamentario era stato motivo di stupende rappresetazioni pittoriche nei secoli precedenti. Il realismo caravaggesco aveva poi conferito alla vedova di Betulia una forza straordinaria di donna e di protagonista della storia ad indicare proprio nel trionfo della sua concreta bellezza la consonanza con la vicenda della salvezza del suo popolo voluta da Dio. Perfetti si immagina invece Oxia che si ritrae dall'abbraccio solo in ossequio a convenzioni sociali e la stessa Giuditta che fa offerta di un trofeo per invocare la dimenticanza della sua impresa.
Anche il frammento sul Salmo 136 non è tra le prove più felici di quanto leggiamo dei versi estemporanei del Perfetti. Com'è noto, il Salmo è incentrato sul ricordo di Israele da parte dei suoi figli esuli a Babilonia. Gli esuli, lungo le rive dei fiumi di Babilonia, ricordano la loro terra temendo come maggior disgrazia che cada quel ricordo e appendono i loro strumenti alle fronde dei salici perché non possono cantare i loro inni in terra straniera Ps., 136, 1-2: *Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, / cum recordaremur Sion. / In salicibus in medio ejus / suspendimus organa nostra*. Perfetti invece fa del ricordo una sorta di aggravamento della condizione di esule, perché ne aumenta il dolore col ricordo della passata felicità. Anzi, addirittura si chiede a Dio di togliere quel ricordo per rendere meno dolorosa la lontananza dalla patria. Dobbiamo dunque anche qui registrare una banalizzazione salottiera dei potenti versi del salmista, una delle più toccanti espressioni del dolore dell'esule e insieme una esaltazione della funzione del canto. Perfetti pare ignorare anche ogni possibilità di riferimento ad una lettura morale o anagogica, che vada al di là del senso di sofferenza dell'esule e veda il dolore e la gioia nella dialettica tra Sion come Gerusalemme celeste e Babilonia come regno della confusione mondana, per esempio nel commento a questo Salmo di Sant'Agostino (*Multi enim flent fletu Babylonio, quia et gaudent gaudio Babylonio. Qui gaudet lucris sed flet damnis, utrumque de Babylonia est. Flere debes, sed recordando Sion.* Simonetti 2007, p. 486). Anche la similitudine finale (la costruzione del secondo tempio di Gerusalemme paragonata al ricrescere degli ulivi dopo la gelata nelle campagne toscane del 1707) sembra adattarsi a questo profilo basso nella scelta dell'espressione poetica.
L'ipotesi che può essere avanzata per questi frammenti di epilogo è quella di una forte influenza dell'uditorio: Perfetti probabilmente durante l'improvvisazione legge l'aspettativa del pubblico e la cultura media ravvisabile come non di alto livello e, nell'epilogo, che è la parte relativamente più meditata della *performance*, adatta la ripresa dei temi proposti ad una morale corrente, rinunciando a letture anagogiche del testo biblico. Non si dimentichi che queste improvvisazioni del Perfetti potrebbero aver avuto luogo nella oscurantista Firenze di Cosimo III, dove la figura dell'avvenente Vedova di Betulia doveva subire forse questo tipo di censure prima di esser presentata come modello alle vedove e alle donne del tempo.

SUL TRIONFO DI GIUDITTA

[928] Questo è il titolo che compare in Cianfogni 1748, p. 246.

Parte dell'Epilogo.

Quel Signor, che in ogni cosa
Sempre grande e onnipotente
Ben dimostrasi egualmente — si dimostra M
O negl'astri, o nella rosa;

A difesa d'Israelle, — Isdraelle M
E ad abbattere gli osti suoi, — gl' M
non vuol già schiera d'Eroi,
Ma una sol femmina imbelle.

Già dell'empio assalitore
Son le genti e l'armi liete,
E si assolda infin la sete[929] — e di sangue un'ampia sete M
A pugnar col vincitore. — tutto ingombra il proditore M

Per volar contro il tiranno
Una casta vedovella[930]
Si dispone, e ordisce quella — forma M
Di Bellezza un saggio inganno.

Col digiun[931] pria del Signore
L'opra implora, e ben nel resto — e poi del resto M
Sente il turbine funesto
Della tema, e del valore. — di temersi, e di valore M

Come l'Aquila, che i figli — i *om.* M
Prova al Sole, e poi li lassa; — gli M
Tal col Cielo ella trapassa
In commercio i suoi consigli. — i *om.* M

Pria disvela il suo desìo
All'ancella in qualche parte;
Tutto poi scopre e comparte
All'Interprete di Dio.[932]

---

[929] La scelta tattica di far capitolare Betulia con la sete è in Gdt., 7, 9: *Ut ergo sine congressione pugnæ possis superare eos, pone custodes fontium, ut non hauriant aquam ex eis, et sine gladio interficies eos, vel certe fatigati tradent civitatem suam, quam putant in montibus positam superari non posse.*

[930] Questa espressione indulge ad una semplice quotidianità, ma Giuditta nel testo veterotestamentario è presentata come donna di grande avvenenza, che conduce una vedovanza irreprensibile, ma in mezzo alle ricchezze e ai grandi possessi ereditati dal marito. Gdt., 8, 7: *Erat autem eleganti aspectu nimis, cui vir suus reliquerat divitias multas, et familiam copiosam, ac possessiones armentis boum, et gregibus ovium plenas.*

[931] Veramente il testo biblico parla dei digiuni di Giuditta come segno di lutto durante la sua vedovanza. Gdt., 8, 6: *et habens super lumbos suos cilicium, jejunabat omnibus diebus vitæ suæ, præter sabbata et neomenias et festa domus Israël.* L'unico riferimento al digiuno che può aver avuto in mente Perfetti è Gdt., 12, 2 (*Cui respondit Judith, et dixit : Nunc non potero manducare ex his quæ mihi præcipis tribui, ne veniat super me offensio: ex his autem quæ mihi detuli, manducabo*) dove si dice che Giudiutta aveva rifiutato il cibo di Oloferne per non contaminarsi ed aveva detto appunto di preferire quel che aveva portato con sé all'accampamento dell'assiro.

L’empio Assiro a mensa entrò — l’assiro empio M
Ricca pur d’altere gemme,
Che dall’indiche maremme
Trionfante riportò. — lei riportò M

Ben rimira il Duce assiso
Lo splendor del suo bel viso
Con un occhio furibondo,
Ma d’altr’esca sitibondo. [933]

Le gran cose han questo in sé,
Che risveglian lo stupore,
Onde poi restasi il cuore,
Qual destriero in su due pie’.

hic scr. M: XX

Come Lupo, che sen riede
Taciturno alla sua tana,
E dal luogo s’allontana
Ove fece occulte prede;

Tal s’invia coll’inumano
Teschio allor la Donna forte
Alle patrie afflitte porte,
E alza al Ciel la doppia mano.

Anelante ognun sen va
Per udir qualche novella;
E le dice, o donna bella
Rechi morte, o libertà ?

Libertà sol vi rech’io.
Vivi dunque o donna forte;
Sol da Dio vien quella sorte — questa M
Viva sì: ma viva Iddio.

Cadde l’empio: Ella gridò,
E istrumento è il braccio mio — E *om.* M
Di sua morte; e solo Iddio
Nel mio braccio trionfò.

Ogni Vergine uscir fuore
Co’ suoi timpani si vide, [934]

---

[932] Difficile dire a chi si riferisca Perfetti con questo epiteto. In Gdt., 9, 1 Giuditta invoca direttamente Dio per la propria impresa (*et prosternens se Domino, clamabat ad Dominum*) e tutto il cap. 9 è occupato da tale invocazione. In Gdt., 8, 9-10 si dice che la vedova espone il suo piano a Cabrì e Carmì che erano gli anziani di Betulia (*misit ad presbyteros Chabri et Charmi. Et venerunt ad illam, et dixit illis*). Nel testo bibico non compaiono mediatori tra la donna e Dio.

[933] *Qui manca*. (nota Cianfogni).

[934] Gdt., 15, 15: *Et omnes populi gaudebant cum mulieribus, et virginibus, et juvenibus, in organis et citharis.*

Quale al giovine Davidde — giovane Davide M
Del Golìa trionfatore.

E Betulia or non più afflitta
Corre, ed offre inni e canzoni,
Fiori, baci, amplessi, e doni
Alla forte alma Giuditta.

Corse ancora il Sacerdote — corre M — *hunc v. scr. M post sequentem*
Di Betulia in su le porte,
E volea alla donna forte — per mirar la donna forte M
Porger forse qualche amplesso. — ben desiale un qualche amplesso M
Ma sovviengli poi del grado, — ma ricordasi del grado M
E sovviengli insiem del sesso,[935] — ancor del M
Onde voltosi al Signore — onde poi volto al M
Sol l'abbraccia col suo cuore .. [936]

Ma non già nel Tempio pone
Per insegna, e per trofeo
D'Oloferne il Conopeo[937]; — coponeo M
Ma anatema d'oblivione. [938] — Ma *om.* M

Che non vuol che sia poi questo
Alle femmine d'esempio

---

[935] Questo scrupolo di Oxia è invenzione della *pruderie* del Perfetti. Nel testo biblico è Giuditta che dichiara di aver compiuto l'impresa senza essere contaminata dalla libidine di Oloferne e i suoi concittadini rimangono subito ammirati per la sua forza e l'aiuto avuto dal Signore. Gdt., 13, 20: *Vivit autem ipse Dominus, quoniam custodivit me angelus ejus et hinc euntem, et ibi commorantem, et inde huc revertentem, et non permisit me Dominus ancillam suam coinquinari, sed sine pollutione peccati revocavit me vobis gaudentem in victoria sua, in evasione mea, et in liberatione vestra*. Possiamo certo dire che l'indulgere del Perfetti alla morale spiccia del suo uditorio distrugge il fascino del personaggio di Giuditta, sia per come è presentato nel libro veterotestamentario, sia per come appare nella vasta produzione pittorica che le generazioni precedenti a quella del Perfetti le avevano dedicato.

[936] *Qui manca*. (nota Cianfogni).

[937] Il κωνώπιον è propriamente la zanzariera, evidentemente usata come cortina sulla tenda di Oloferne.

[938] *Judith. 16. 23. Porro Judith. universa vasa bellica Holophernis, et conopeum obtulit in anathema oblivionis.* (nota Cianfogni). Il verso del Perfetti cita dunque letteralmente la Vulgata Clementina. Il genitivo *oblivionis* compare nella Vulgata Clementina, ma non è nel testo dei Settanta (*καὶ ἀνέθηκεν Ιουδιθ πάντα τὰ σκεύη Ολοφέρνου ὅσα ἔδωκεν ὁ λαὸς αὐτῇ καὶ τὸ κωνώπιον ὃ ἔλαβεν ἑαυτῇ ἐκ τοῦ κοιτῶνος αὐτοῦ εἰς ἀνάθημα τῷ θεῷ ἔδωκεν*) e non è ben chiaro se trattasi di genitivo soggettivo o oggettivo e neppure a cosa si riferisca. *Questa espressione nella Volgata è oscura e unica nella Scrittura* (Niccolai 1782, p. 298). Lo stesso Niccolai riferisce (*ibidem*) i tentativi degli esegeti di chiarirla, riassumibili in due ipotesi: la prima che questa offerta venga fatta da Giuditta perché il popolo d'Israele non dimentichi gli avvenimenti di cui è stata protagonista; la seconda che l'offerta abbia lo scopo opposto di far dimenticare il pericolo corso con l'attacco di Oloferne. Il gesuita Niccolai (*ibidem*) precisava anche che qui anathema è da distinguersi dalla parola che in greco è *scritta nella terza sillaba con l'epsilon*: ἀνάθεμα infatti può avere anche il senso (nel greco dei Settanta e in quello neotestamentario) di maledizione, scomunica, allontanamento dalla comunità, mentre ἀνάθημα può solo avere il significato di offerta. Perfetti adopera il riferimento alla dimenticanza (*oblivio*) presente nel testo della Vulgata letta ai suoi tempi per costruire la quartina seguente: la casta vedova Giuditta pare sentire, secondo il nostro poeta, pudore per come ha ucciso Oloferne (inscenando la finta seduzione ed esaltando la sua avvenenza) e quindi farebbe un'offerta perché le altre donne dimentichino il suo esempio. Nulla nel testo biblico autorizza una tale interpretazione: Giuditta è esaltata per il suo comportamento eroico e non si fa allusione alle armi che ha adoperato. Tornerà alla sua casta e riservata vedovanza, senza mai avere altri uomini, fino alla morte avvenuta a centoncique anni. La sua presenza e il ricordo della sua impresa garantiva la pace al popolo d'Israele (Gdt., 16, 30: *In omni autem spatio vitæ ejus non fuit qui perturbaret Israël, et post mortem ejus annis multis*).

Di tentar qualch'altro scempio,
E trarn'esito funesto ... [939]

SOPRA IL TEMA DEL SALMO 136.[940]
Super flumina Babilonis etc. Prima ottava, e alcune Strofe dell'Epilogo.

Gran Dio, se per punire il nostro errore,
Volevi porci al pie' quelle catene,
Potevi trarne almen dal nostro cuore
L'alta memoria del perduto bene:
Poiché la rimembranza e il forte amore
Del passato piacer, crescon le pene,
Né si trova un amaro al cuor più ingrato
Di quello, che col dolce è mescolato.[941]

Ben vorrìa stender la mano
Nel rio fiume di Babelle,
Ma sovviengli poi, che quelle
Non son l'acque del Giordano.
Più che i ceppi il duolo interno
Crebbe al popol del Signore,
Quando giunse il vincitore
A portarli insulto e scherno .... [942]

Dicea lor, cantate or qui
Sulle cetre elette aurate
Le canzon sì celebrate,
Che in Siòn cantaste un dì.[943]

(Rispondean que'progionieri)
Or tra 'l duol la cetra è sorda,
Poiché al canto non s'accorda
Il dolor de'casi fieri.

Al Giordan ci conducete,
E ne udrete cantar là;
Se volete, che cantiamo,
Canterem, ma non sappiamo,
Se a voi il canto piacerà.

---

[939] *Manca il resto.* (nota Cianfogni).
[940] Abbiamo corretto l'evidente refuso di stampa in Cianfogni 1748, p. 249, che riporta il numero 156. Non esiste infatti un Salmo 156, poichè il loro numero totale è 150. Nella numerazione della Vulgata Clamentina questo salmo è il 136.
[941] Come detto *supra*, questa idea del ricordo che accrescerebbe il dolore dell'esilio non appartiene affatto al testo del salmista, che, anzi, maledice il giorno in cui questo ricordo dovesse scomparire: Ps., 136, 5-6: *Si oblitus fuero tui, Jerusalem, / oblivioni detur dextera mea. / Adhæreat lingua mea faucibus meis, / si non meminero tui ; / si non proposuero Jerusalem / in principio lætitiæ meæ.*
[942] *Qui mancano alcune strofe.* (nota Cianfogni).
[943] Ps., 136, 3: *quia illic interrogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos, / verba cantionum; / et qui abduxerunt nos: / Hymnum cantate nobis de canticis Sion*.

Forse ancor gli stessi accenti
Potran dir le nostre genti,
Quai spiegò con dolce canto
Efraimo[944] al gregge accanto.

Benché diane anco il Signore
Nuovo tempio illustre e bello,[945]
Mai però non sarà quello,
Che fe' il saggio Regnatore.[946]

Come ulivo, che nel nove [947]
Dissipò rigor di gelo,
Benché poi dispieghi al Cielo
Nuovi rami, e fronde nuove:

Quel vigor che fu levato
Non qual pria più si rinverde,
Ma si scerne dal suo verde,
Che quell'arbor fu toccato. ... [948]

ALTRI FRAMMENTI

Sul tema del detto di Davidde: servate mihi Puerum meum Absalon [949] *Prima Ottava*

---

[944] Non esiste un passo veterotestamentario in cui si dica di un canto di Efraim, uno dei due figli di Giuseppe che furono benedetti in punto di morte da Giacobbe e così si unirono agli altri figli di Giacobbe nel dare origine alle dodici tribù di Israele. O si tratta di una svista del poeta oppure il nome allude non all'uomo ma appunto alla tribù e per sineddoche indica il popolo di Israele.

[945] Il secondo tempio di Gerusalemme, ricostruito dopo il ritorno da Babilonia.

[946] Salomone, che fece costruire il primo tempio.

[947] *Cioè nella cruda Invernata di mezza tra gli anni 1708. e 1709. in cui si seccarono nelle nostre campagne gli Ulivi.* (nota Cianfogni). Il paragone può apparire ardito, ma corrisponde al tono di questo epilogo e del precedente, in cui il tono e lo stile sembrano ricercare una certa quotidianità, sia nelle immagini che nei valori etici.

[948] *Qui manca tutto il resto.* (nota Cianfogni).

[949] *2. Regum. 18.5* (nota Cianfogni). 2Re, 18, 4-5: *Stetit ergo rex juxta portam: egrediebaturque populus per turmas suas centeni et milleni. Et præcepit rex Joab, et Abisai, et Ethai, dicens: Servate mihi puerum Absalom. Et omnis populus audiebat præcipientem regem cunctis principibus pro Absalom*. Assalonne, il figlio di David che aveva ucciso il fratellastro Ammon per vendicare lo stupro impunito che quest'ultimo aveva perpetrato sulla sorella di Assalonne stesso, dopo un periodo di volontario esilio, aveva fomentato una sommossa per togliere a David il regno. David ha dovuto riparare coi suoi fedeli oltre il Giordano. Quando si sta per giungere alla battaglia decisiva tra padre e figlio e tra le due parti in cui si è diviso il popolo, Assalonne decide di seguire il consiglio di Cusai (radinare tutto il popolo fedele a lui e venire poi ad un grande scontro con la gente fedele a David), anziché quello di Achitophel (che aveva suggerito di catturare David in una sortita mentre era ancora in fuga). Quando David pronuncia la frase di 2Re, 18, 5 (che costituisce il tema assegnato al canto), i suoi fedeli lo hanno appena consigliato di non intervenire direttamente nella battaglia, poiché un'eventuale fuga del re in caso di sconfitta sarebbe stata disastrosa agli occhi del popolo (2Re, 18, 3: *Et respondit populus: Non exibis: sive enim fugerimus, non magnopere ad eos de nobis pertinebit: sive media pars ceciderit e nobis, non satis curabunt, quia tu unus pro decem millibus computaris: melius est igitur ut sis nobis in urbe præsidio*). Allora David, nell'accettare il consiglio dei suoi, raccomanda di non far del male ad Assalonne. La battaglia, con ventimila morti, è vinta dai seguaci di David e Assalonne, fuggendo su un mulo, rimane però attaccato ad una quercia a causa dei suoi lunghi capelli. Un uomo di Ioab (che comandava una parte delle schiere di David) lo trova ma si rifiuta di ucciderlo, ricordando la raccomandazione del padre David (2Re, 18, 12: *Qui dixit ad Joab: Si appenderes in*

Amor di Padre egli è il più forte amore,
Perché in noi l'instillò l'alma Natura,
Ei tutta ottien la region del cuore,
E l'investe, e l'infiamma oltremisura:
Ogn'altro umano affetto è un vil vapore
Che ha sua sorgente da palude impura;
Ma questo avvien che sua fralezza ammende[950]
Qualor dal Cielo al nostro cuor discende ...

Altra Ottava, ma non successiva.
Se pensa ad esser Re, con occhio asciutto
Grida, sen vada ogni pietà in esiglio,
Coprasi il campo suo di strage e lutto.[951]
Né si ricorda più ch'egli è suo figlio:
Si rammenta bensì l'acerbo frutto
Del grave suo fallir, poi volge il ciglio
A Ammone ucciso, e al reo caso funesto
Delle gran Logge ... ma taciamo il resto ... [952]

Sul tema di San Pietro che pericola, ma non perisce nella Tempesta. Ottava.
Sorga fremente pur l'atra procella
D'Arrio in Oriente minaccioso e fiero;
Che non s'affonderà la Navicella,
Benché succeda a lui Nestorio altero:
Di Macedonio ancor l'iniqua e fella
Eresìa proverà l'esito nero:
E benché tutto s'armi il Settentrione,
Pier sta saldo alla nave, ed al Timone.[953]

---

manibus meis mille argenteos, nequaquam mitterem manum meam in filium regis: audientibus enim nobis præcepit rex tibi, et Abisai, et Ethai, dicens: Custodite mihi puerum Absalom). Ioab stesso invece lo trafigge con tre dardi e lo fa finire dai suoi uomini.

[950] *ammendare* è voce derivata dal latino *emendare*, tramite il francese *amender* (passaggio che spiega l'apparente cambio di prefisso) e significa "correggere". Il vocabolo rimane oggi in uso solo nel lessico agronomico, nel senso di "portare migliorie ad un terreno".

[951] I tre versi iniziali dell'ottava sembra facciano parte del discorso che Perfetti fa pronunciare a David, introdotto da *grida*. Abbiamo inserito una virgola dopo questa parola, non presente nel testo di Cianfogni 1748. Non sappiamo però come Perfetti abbia collegato l'ira di David con la dichiarazione di amore paterno e il conseguente ordine di risparmiare il figlio.

[952] *2. Reg. 16.22.* (nota Cianfogni). Le *gran Logge* sono il *solarium* di 2Re, 16, 22 (*Tetenderunt ergo Absalom tabernaculum in solario, ingressusque est ad concubinas patris sui coram universo Israël*). Achitophel ha consigliato ad Assalonne di offendere il padre concupendo le concubine che David nella sua fuga ha lasciato indietro: in questo modo rafforzerà il suo consenso, quando il popolo vedrà che non ha esitato a macchiare la casa del padre (*ut cum audierit omnis Israël quod fœdaveris patrem tuum, roborentur tecum manus eorum*, 2Re, 16, 21). Assalonne allora segue il consiglio e fa allestire la tenda per le concubine su una loggia, in modo che il popolo veda quando vi entra.

[953] I tre vangeli che narrano della navicella in tempesta e dell'arrivo di Gesù che cammina sulle acque (Mt., 14, 24 *navicula autem in medio mari jactabatur fluctibus: erat enim contrarius ventus*; Mc., 6, 48 *videns eos laborantes in remigando (erat enim ventus contrarius eis)*; Gv., 6, 18 *Mare autem, vento magno flante, exsurgebat*) non specificano ulteriormente la direzione e la violenza del vento. Può darsi che Perfetti abbia avuto a memoria i due venti antropomorfi che soffiano dall'alto nel celebre mosaico della Navicella eseguito su cartone attribuito a Giotto e dal secolo XVII traslato nell'atrio della Basilica di San Pietro e visibile ad ogni pellegrino. Nell'ottava trascritta, il nostro improvvisatore sta svolgendo il tema del passo scritturale come anticipazione del trionfo della vera Fede che resiste ai venti minacciosi delle eresie. In questa navicella figurale, Pietro (il papato) è saldo al timone, mentre nella scena dei

Sul Tema d'un'Anima Beata in Paradiso. Ottava.
Mia Caterina, a'sentimenti tui[954]
Si conformi, e s'avvivi il debil verso:
Tu d'un'alma su in Ciel dicesti altrui
Esser qual pesce in alto Mare immerso,
Che il Beato è nel gaudio, e il gaudio è in lui,
Ond'è che tutto di dolcezza è asperso;
D'amarezza non già, qual suol trovare
Dolce ruscello allor ch'entra nel Mare.

TRE FRAMMENTI DI PASTORELLA

Questi frammenti riportati dal Cianfogni senza notizia del contesto in cui furono improvvisati vengono presentati per completezza di documentazione. Non è però possibile dedurre nulla sulla risposta di Elpino alle sollecitazioni che provengono dalla consueta ingenua capacità di osservazione della pastorella.

Che il primo frammento abbia avuto per seguito da parte di Elpino una spiegazione del fenomeno delle stelle cadenti è facile a dirsi. Tale risposta sarebbe stata interessante poiché non è per niente chiaro quale sia stato il livello di conoscenza negli anni venti del settecento riguardo al fenomeno delle stelle cadenti. Se l'ingenuità popolare, qui rappresentata dalla fanciulla, pensava proprio alla caduta di qualcosa sulla superficie terrestre (credenze popolari facevano anche delle folgori durante un temporale l'effetto della caduta di un materiale sulla terra e talvolta nelle campagne si diceva di aver anche rinvenuto dopo la tempesta tali materiali), tanto da poter sperare di ritrovarne tracce, gli astronomi del tempo erano ancora legati alla visione aristotelica di materiale gassoso che si muovesse rapidamente nel mondo sublunare. Se dunque la localizzazione del fenomeno nell'atmosfera e non nello spazio sidereo coglieva nel giusto, le ragioni di tale convinzioni erano invece legate alla necessità, all'interno del modello teorico dell'astronomia antica, di non ravvisare sconvolgimenti nell'ordinamento dei cieli. Una trattazione scientifica del fenomeno avverrà solo un secolo e mezzo dopo e troverà la prima esposizione rigorosa nell'opera di Giovanni Virginio Schiaparelli pubblicata nel 1873. Anche il nuovo corso degli studi di astronomia inaugurati da Keplero, Thyco Brahe e dallo stesso Galileo, avevano al più osservato il fenomeno delle stelle cadenti per avere una ulteriore prova della mobilità dei corpi celesti e non come qualcosa di completamente diverso da quei moti e dovuto all'impatto dei frammenti con l'atmosfera terrestre. Tale doveva essere il retroterra di conoscenze dal quale poteva derivare la risposta di Elpino.

---

vangeli la barca degli apostoli è soccorsa da Gesù che cammina sulle acque. Le tre eresie citate sono identificate dal nome dell'eresiarca: Ario, presbitero del III-IV sec. che negava la divinità di Cristo; Macedonio, vescovo di Costantinopoli del IV sec., che negava la divinità assoluta dello Spirito Santo; Nestorio, patriarca costantinopolitano del IV sec. che distingueva le due nature di Cristo.

[954] Se trattasi di Santa Caterina da Siena, la citazione è suggestiva ma non del tutto precisa. La Vergine senese adopera infatti la similitudine del pesce riferita all'anima (e di questo può aver avuto memoria Perfetti) ma non all'anima nella beatitudine dei cieli, bensì negli effetti del sacramento della Comunione. Ecco due passi dal *Dialogo* della Santa. *Ma guarda carissima figliola in quanta eccellentia stà l'anima, ricevendo, come debbe ricevere questo pane della vita cibo degli Angeli: peroche ricevendo questo sacramento, stà in me, et io in lei, si come il pesce, che stà nel mare, et il mare nel pesce, cosi io sto nell'anima: l'anima in me mare pacifico.* (Caterina 1579, p. 360). *Et perche nella communione pare che l'anima più dolcemente si stringa intra se, et Dio: et meglio conosca la sua verità; peroche l'anima allhora è in Dio, et Dio nell'anima, si come il pesce che stà nel mare, et il mare nel pesce.* (*ivi*, p. 46).

Per quanto riguarda il secondo frammento di pastorella, la scena fa parte dell'episodio della "fuga in Egitto", di cui parla tra i Vangeli canonici solo quello di Matteo (2, 13-23). L'episodio dell'infanzia di Gesù, com'è noto, aveva avuto maggiore rilevanza nei vangeli apocrifi e da lì aveva conseguito notevole fortuna nell'iconografia e nella religiosità popolare, dato che scene dei vangeli apocrifi, mediate da narrazioni ad uso dei predicatori, per secoli hanno costituito una gran quantità di immagini incisive per i fedeli più umili.

La pastorella del Perfetti indica nel nostro caso ad Elpino proprio i particolari che derivano da questa tradizione: la presenza dell'asinello e l'età molto avanzata di Giuseppe.

L'asino (e neppure il bue) non compare né nel Vangelo di Matteo né in quello di Luca (gli unici a narrare la Natività) alla mangiatoia nella grotta. Nel cap. XIV del vangelo apocrifo dello Pseudo-matteo compaiono il bue e l'asino:

> *mise il bambino nella mangiatoia e il bue e l'asino lo adorarono. Così si adempì ciò che era stato preannunciato dal profeta Isaia che aveva detto: il bue ha riconosciuto il suo proprietario e l'asino la greppia del suo padrone*[955].

La presenza dell'asino durante la fuga in Egitto, ben attestata nell'iconografia anche in espressioni artistiche di rilievo, non è citata, ma l'uso dell'asino nei tempi antichi poteva esser considerato anche una cavalcatura prestigiosa (si pensi all'entrata di Gesù in Gerusalemme). La fuga in Egitto è nell'apocrifo dello Pseudo-tommaso e nel vangelo armeno. In quello già citato dello Pseudo-matteo compare anche l'episodio del "riposo" durante la fuga (su ordine del Bambino, una palma si china verso la Vergine per offrirle i suoi frutti).

Sulla età molto avanzata di Giuseppe indugia molto, tra gli apocrifi, la "Storia di Giuseppe il Falegname", che pone la sua morte a centoundici anni. La storia è narrata addirittura in prima persona da Gesù, che si riferisce a Giuseppe come ad un "vegliardo" che comunque manteneva la famiglia col suo lavoro.

Impossibile immaginare le battute di Elpino.

Molto difficile anche ipotizzare un contesto per il terzo frammento. A prima vista potrebbe essere una estensione di umna delle pastorelle esaminata sopra, dove la fanciulla lamentava la fuga di un solo agnello. Qui però si tratta della fuga dell'intero gregge, di cui la pastorella tenta di attribuire la colpa a un *castroncello*. In genere un agnello adulto castrato è però meno esuberante rispetto ad un montone e pare strano che abbia voluto trascinar via con sé le pecore proprio un agnello privato della sua voglia riproduttiva. Poiché quel diminutivo è adoperato spesso per indicare una persona balorda o stolta, l'accusa della pastorella potrebbe essere stata rivolta ad un giovanotto poco raccomandabile che le ha rubato il gregge e che lei cerca di offendere con quel termine spregiativamente allusivo alla impotenza.

Pastorella, che sta mirando il Cielo stellato, tra l'altre semplicità esprime questa nella seguente Ottava.[956]

Mi volgo poscia, e miro un'altra Stella	vuolgo D	veggo GDM
Scendere a noi con subito splendore,	scender' G	fulgore GDM
Come suol lampo in mezzo alla procella,		
Sennonché quella non avea terrore;	se non che M	
Presso al monte cadé la fiamma bella,	press' D	
Corsi tosto a cercare il suo fulgore,	corro GDM	splendore GDM
Ogni cespuglio ogni antro ricercai,	ogn'erta io ricercai GM	ogni erta ricercai D
Ma la Stella caduta non trovai.	io non GDM	

[955] Craveri 2005, p. 82.

[956] Il ms. G.X.56 della Biblioteca degli Intronati e il ms. di Dresda recano qui come introduzione: «Nel tema della pastorella che si diletta di guardare il cielo stellato, benché vi discorra colla sua natural semplicità».

Altra Pastorella, che s'incontra in Gesù, Maria, e Giuseppe pellegrinanti in Egitto, così parla. Ottava.[957]

Deh mira, Elpino mio, quell'Asinello,
Che porta (s'io non erro) e Madre e Figlio,
E innanzi a lor procede un Vecchierello. — ed innanzi procede GM e d'innanzi procede D
Che tiene al dubbio passo attento il ciglio:
Bella è la Madre, e 'l Figlio è ancor più bello, — *ambo* è *om.* D *secundum om.* M
Sembra quella una rosa, e questi un giglio, — una rassembra rosa, e l'altro un giglio GDM un *om.* M
Che spunti dolcemente e venga fuora
All'apparir della nascente Aurora.

Altra Pastorella, che va in traccia del gregge smarrito. Prima Ottava.

Trovato avreste a sorte, o Pastorelle
Il gregge, che smarrii già l'altra sera ?
O nasca il Sole, o spuntino le Stelle
Sempre mi strazia il cuor la doglia fiera:
Ho ricercato le mie care agnelle
Due giorni all'aria chiara, e all'ombra nera,
E per due giorni intorno il pie' ho girato
Al bosco, al monte, al piano, al rivo, al prato.

Quel Castroncello al certo l'ha sviato,
Che andava innanzi guida dell'agnelle,
Allor ch'i'aveva il ciglio addormentato,
Stanca del richiamare or queste, or quelle;
E tutto il gregge postomisi allato,
Mi dormivano ai pie' le pecorelle:
Quando dal sonno l'occhio risentito
Vedo che il caro gregge s'è fuggito.

ALTRI FRAMMENTI

Nell'Epilogo dei due Temi, sopra Giosuè che ferma il Sole, e la caduta di Lucifero: Passaggio dal primo Tema al secondo.[958]
Da quel Sol, che Giosuè
Con un cenno in Ciel fermò,[959] — una volta in Ciel fermò GDM

[957] Il ms. di Dresda reca come introduzione: «Nella tema della pastorella che s'incontra in Giesù, Giuseppe, e Maria».
[958] I mmss. G e D recano a mo' di intrduzione: «Avendo prima cantato sopra il fatto di Giosuè, ed essendogli poi (già D) dato a cantare sopra la caduta di Lucifero s'introdusse (s'introduce D) così».
[959] Dopo la morte di Mosè, il Signore affida a Giosuè il compito di guidare il popolo di Isarele al di là del Giordano e occupare quei luoghi che erano stati promessi a Mosè: Gs., 1, 1-3; *Et factum est post mortem Moysi servi Domini, ut loqueretur Dominus ad Josue filium Nun, ministrum Moysi, et diceret ei: Moyses servus meus mortuus est : surge, et transi Jordanem istum tu, et omnis populus tecum, in terram quam ego dabo filiis Israël. Omnem locum, quem calcaverit vestigium pedis vestri, vobis tradam, sicut locutus sum Moysi*. Durante una delle conseguenti battaglie, il

Il mio sguardo trapassò — guardo GD
A una Stella, che cadé ...[960]

hic scr. M: seguono altre ariette poste in bocca di Lucifero

Lucifero così parla.[961]
Farem poi una catena[962] — noi faremo GD noi faremo una M
Dio, ed io a ogni momento;
Ei di sdegno, io di tormento,
Egli d'odio, ed io di pena.

Le mie doti naturali
Per gastigo a me lasciate, — son appena GD son per pena M a me restate GDM
Lacci sono, e sembran ali — son catene GDM
Alle smanie disperate. — brame GDM

Faccia pur l'Onnipotente
Quanto vuol contro di me — può GDM
Ch'io farò ... ma l'insolente
Bestemmiar più non poté ... [963] — favellar GDM

Sopra il Tema: Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te etc. di S. Agostino, ecco qui alcuni stracci dell'Epilogo.[964]
Fiumicel, che in Mare è nato,
Torna al Mar d'onde discese,
Verso quello il corso prese
Per l'istinto occulto innato.[965]

Signore promette a Giosuè la disfatta degli Amorrei e in tale contesto avviene la fermata del sole e della luna, perchè il finire del giorno non interrompa quella disfatta: Gs., 10, 12-14: *Tunc locutus est Josue Domino, in die qua tradidit Amorrhæum in conspectu filiorum Israël, dixitque coram eis: Sol, contra Gabaon ne movearis, / et luna contra vallem Ajalon. / Steteruntque sol et luna, / donec ulcisceretur se gens de inimicis suis. Nonne scriptum est hoc in libro justorum ? Stetit itaque sol in medio cœli, et non festinavit occumbere spatio unius diei. Non fuit antea nec postea tam longa dies, obediente Domino voci hominis, et pugnante pro Israël*.

[960] La stella che è caduta è un'allusione a Lucifero: sull'ambivalenza del nome, vedi la nota successiva.

[961] La caduta di Lucifero ha qualche fondamento nella scrittura veterotestamentaria, in Is., 14, 12-15: *Quomodo cecidisti de cælo, / Lucifer, qui mane oriebaris ? / corruisti in terram, / qui vulnerabas gentes ? / Qui dicebas in corde tuo: / In cælum conscendam, / super astra Dei / exaltabo solium meum; / sedebo in monte testamenti, / in lateribus aquilonis; / ascendam super altitudinem nubium, / similis ero Altissimo ? / Verumtamen ad infernum detraheris, / in profundum laci*. Lucifero è dunque il nome che nella *Vulgata* traduce *ὁ ἑωσφόρος* del testo greco dei Settanta (*πῶς ἐξέπεσεν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ὁ ἑωσφόρος ὁ πρωὶ ἀνατέλλων συνετρίβη εἰς τὴν γῆν ὁ ἀποστέλλων πρὸς πάντα τὰ ἔθνη*). «La stella che cambia nome cambiando posizione suggerisce l'allegoria di Lucifero che, scivolando sulla ruota dei cieli (in Chaucer sarà ormai, come per altri eroi decaduti, la rota fortunae) diventa Satana. Girolamo, infatti, nella pericope di Isaia citata qui sopra, rende con lucifer l'ebraico Helel (titolo del re di Babilonia, del quale si preannuncia l'imminente caduta), identificando l'astro splendente del mattino col capo degli angeli ribelli» (Cipolla 2011, p. 320; a questo contributo di Adele Cipolla si rimanda per un quadro generale della questione).

[962] A questi versi i mmss. premettono come introduzione: «Seguono sopra l'istesso tema altre ariette poste in bocca del med.^{mo} (di D) Lucifero disperato».

[963] *Manca tutto il resto.* (nota Cianfogni).

[964] La citazione è dalla invocazione iniziale delle *Confessioni*: *Tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*.

[965] Perfetti aveva già sfruttato questa antica opinione sul ciclo dell'acqua nell'epilogo del canto quinto, sopra riportato e in particolare nei versi *Disse già l'antichità / De' Filosofi, che l'onda, / Ch'è nel fiume, alla sua sponda / Vien dal Mare, e al Mar sen va*, alla nota ai quali si rimanda per i debiti riferimenti. Qui questa opinione tradizionale sull'acqua dei fiumi che tende per entelechia a ricongiungersi a quella del mare serve da similitudine con l'anima che cerca la sua pace in Dio.

Se la ripa erbette appresta,
Se la sponda ostenta il fiore,
Né quel verde, né l'odore
Il suo corso punto arresta.

Non è il fior, l'erba non è,
Non è l'olmo, non è il faggio
La gran meta al suo viaggio,
Che a fermar vaglia il suo pie'. [966]

L'Uman cuor sempre procura
Di trovar esca nel bene,
Ma tant'alta ha la natura,
Che il suo fine non ottiene.

Così l'Uom se scorge onore,
E quel ben che in lui traluce,
A quel raggio ei si conduce,
Ma quel raggio è mentitore.

Vede l'oro, e in quel procura
Di saziar sua sete ardente;
Ma ben tosto ei prova e sente,
Che con l'oro vien la cura.
Mira un lampo di piacere,
E al piacer tosto si getta,
Come sopra semplicetta
Colombina uno sparviere:

Già l'afferra, e sembra stanco
La sua brama è dissetata;
Ma viepiù ell'è irritata
Da quel ben che tosto manca.

Onde solo in Dio ritrova
Tutto il ben, ch'egli desìa
E qui ancor nell'aspra via
Pace e quiete in Lui sol prova.

Colassù poi nell'Empiro
Rotto l'alma ogni suo laccio,
Tratta fuori da ogn'impaccio,
Da' suoi sensi scevra e pura,
Tutta sete e sempre sazia
Vede l'ordin di Natura,
Vede l'ordin della Grazia,

[966] *Mancano più Strofe di mezzo.* (nota Cianfogni).

Vede Iddio nella sua Gloria,
Vede in Lui, e in Lui comprende
Tutto il ben puro e perfetto;
Onde allor tutto l'affetto
Vi s'immerge e vi si stende
Sempre pago in suo desiro
Colassù nell'alto Empiro.

Iddio sol l'empie e l'appaga,
Né più gira l'alma vaga
A cercar ben di quaggiù;
Poiché allora qual sincera
Fiamma giunta alla sua sfera[967]
Non ha mai che bramar più.

Che se pur del Divin Sposo
Giunta al Talamo glorioso,
Ver l'abisso di quel lume
Dispiegando l'alte piume,
E fissando le pupille
Scorge ognora a mille a mille
Raddoppiarsi vaghi oggetti,
Che in lei destan dolci affetti,
Ha desìo di nuovo bene;
Quel desìo non le dà pene,
Ma le porge almi diletti,
Né mai brama ella penando,
E non pena mai bramando;
Ma con certo modo ascoso
Nella brama ha il suo riposo.
Giunta al Talamo amoroso
Del celeste almo suo Sposo.

Principio d'un Epilogo del Canto sopra il tema della Creazione, e Redenzione.

---

[967] Aristotele aveva parlato di movimenti che avvengono per natura contrapposti ad altri che avvengono per forza. Nel brano seguente fa l'esempio del fuoco che si muove verso l'alto non per forza e invece si muove verso il basso solo per forza: *Ἔτι δ' ἐπεὶ φαίνεται καὶ βίᾳ καὶ παρὰ φύσιν κινούμενα τὰ σώματα καὶ κατὰ φύσιν, οἷον τὸ πῦρ ἄνω μὲν οὐ βίᾳ, κάτω δὲ βίᾳ, τῷ δὲ βίᾳ τὸ κατὰ φύσιν ἐναντίον, ἔστι δὲ τὸ βίᾳ, ἔστιν ἄρα καὶ τὸ κατὰ φύσιν κινεῖσθαι.* (Arst., De gener. et corr., 333b). Così anche in Phis., 192b, dove l'esser portato in alto è carattere naturale del fuoco (*κατὰ φύσιν δὲ ταῦτά τε καὶ ὅσα τούτοις ὑπάρχει καθ' αὑτά, οἷον τῷ πυρὶ φέρεσθαι ἄνω*) e ivi, 230b: *φέρεται δὲ τὴν μὲν ἄνω φοράν φύσει τὸ πῦρ, τὴν δὲ κάτω ἡ γῆ· καὶ ἐναντίαι γ' αὐτῶν αἱ φοραί. τὸ δὲ πῦρ ἄνω μὲν φύσει, κάτω δὲ παρὰ φύσιν* e *passim*. Per la posizione della sfera del fuoco in Aristotele, si veda la sintesi in De mundo, 392a-392b, dove descrive la zona del cosmo in cui finisce l'incorruttibilità delle sfere celesti, costituite dall'etere e prive di mutamenti e corruzioni, ed inizia il mondo sublunare con la zona del fuoco (*πυρώδης*): *Μετὰ δὲ τὴν αἰθέριον καὶ θείαν φύσιν, ἥντινα τεταγμένην ἀποφαίνομεν, ἔτι δὲ ἄτρεπτον καὶ ἀνετεροίωτον καὶ ἀπαθῆ, συνεχής ἐστιν ἡ δι' ὅλων παθητή τε καὶ τρεπτή, καί, τὸ σύμπαν εἰπεῖν, φθαρτή τε καὶ ἐπίκηρος. Ταύτης δὲ αὐτῆς πρώτη μέν ἐστιν ἡ λεπτομερὴς καὶ φλογώδης οὐσία, ὑπὸ τῆς αἰθερίου πυρουμένη διὰ τὸ μέγεθος αὐτῆς καὶ τὴν ὀξύτητα τῆς κινήσεως· ἐν δὲ τῇ πυρώδει καὶ ἀτάκτῳ λεγομένῃ τά τε σέλα διάττει καὶ φλόγες ἀκοντίζονται καὶ δοκίδες τε καὶ βόθυνοι καὶ κομῆται λεγόμενοι στηρίζονται καὶ σβέννυνται πολλάκις*. Per tutto il tempo in cui dominò la cosmologia aristotelico-tolemaica, si ritenne che il fuoco tendesse a salire per raggiungere la sua sfera, posta al di sopra di quella dell'aria e sotto il cielo della Luna.

Si cercò quanto più oprasse
Quella man, ch'è mano e mente,
O in quel dì che dal niente
Tutto il mondo fuor ne trasse, | fuor] a noi M
O di quel dì che il riformò.[968] | e in quel dì M

In quel giorno, in quel gran dì | *1 (ordo horum versuum in M)*
L'ascoltò la vaga Luce, | *hunc versum om. M*
Che il dì stesso riconduce,[969] | *hunc versum om. M*
L'ascoltò, l'ubbidì l'onda, | *4*
Ed al suon della sua voce | *5*
Scappò tosto dalla foce, | *6*
E a baciar corse la sponda,[970] | *7*
Tutto il Caos[971] l'ascoltò. | *2*
Fino il nulla l'ubbidì | *3*
In quel gran giorno, in quel gran dì.

Due strofe, che contengono due leggiadre similitudini in lode della vita Attiva.[972]

Quel voler contemplar sempre
Egli è bello dolce e caro;
Ma è un voler torre all'acciaro
Col riposo le sue tempre.

Se quel Rio fosse contento
Di giacere ov'egli nacque;
Che varrebbero quell'acque
Al pastor, ed all'armento ?

Altra similitudine sopra la falsa speranza.

hos versus scr. M ante sequentes:
V'é talun, che l'onda mira
e vi pon dubbioso il piede
ma perché scarso è di fede

[968] Questi versi sono da intendere come una sorta di paragone tra l'atto della Creazione (*dal niente / Tutto il mondo fuor ne trasse*) e quello della Redenzione (*O di quel dì che il riformò*), in modo da stabilire (almeno nella finzione poetica) quale sia stata la maggiore manifestazione della potenza divina.

[969] Gen., 1, 3-4: *Dixitque Deus : Fiat lux. Et facta est lux. Et vidit Deus lucem quod esset bona: et divisit lucem a tenebris.*

[970] Gen., 1, 9: *Dixit vero Deus: Congregentur aquæ, quæ sub cælo sunt, in locum unum: et appareat arida*.

[971] Gen., 1, 2: *Terra autem erat inanis et vacua*. Ma il Caos non è elemento veterotestamentario. Appare piuttosto come ricordo di un'altra narrazione dell'inizio del cosmo, quella di Esiodo, Theog., 116-123: *ἤτοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ'· αὐτὰρ ἔπειτα / Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ / ἀθανάτων οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου, / Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῷ χθονὸς εὐρυοδείης, / ἠδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, / λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. / ἐκ Χάεος δ' Ἔρεβός τε μέλαινά τε Νὺξ ἐγένοντο.*

[972] Può darsi che il canto abbia riguardato la contrapposizione tra vita attiva e vita contemplativa, sulla base della memoria di San Tommaso, che aveva richiamato la *significatio* delle due mogli di Giacobbe nel vecchio testamento e delle due donne che ospitano Gesù nel nuovo a dimostrazione che questi sono i due unici modelli di vita cristiana. *Summa Th*., II, II, *quaestio* 179, art. 2: *Sed contra est quod istae duae vitae significantur per duas uxores Iacob, activa quidem per Liam, contemplativa vero per Rachelem; et per duas mulieres quae dominum hospitio receperunt, contemplativa quidem per Mariam, activa vero per Martham; ut Gregorius dicit, in VI Moral. Non autem esset haec congrua significatio si essent plures quam duae vitae. Ergo sufficienter dividitur vita per activam et contemplativam.*

lo sospinge, e lo ritira
Ne suoi sensi scevr'e pensa
tutto sente e sempre lascia
vede l'ordin della grazia
vedrà l'ordin di natura

Pastorel che un suono senta
Nell'ovil non prima udito;
Da quel suon sembra smarrito,
Indi al suono s'addormenta.

Così fa talor la speme,
Che se troppo il sen la pasce,
L'addormenta, e uccide in fasce
Di virtude ogni buon seme.

talor] nel cuor M
in M
addormenta, uccide in fascie M

Altra similitudine.

E' la donna una conchiglia,
La cui perla è l'onestà:
Di sì vaga e nobil figlia
Or qual cura aver dovrà ?

Altra similitudine

Io son come un bambinello,
Che se mai partir rimira
La sua madre, egli s'adira,
E piangendo ad essa dice,
Genitrice,
Vo' venire anch'io con te:
Ma nel mezzo del cammino
Stolto fermasi il bambino,
Terge il pianto, e arresta il pie',
Sol per corre un fioricello.

Due Strofe sopra il passaggio del Mar Rosso.[973]

Giunto omai il gran Mosè
Nel Mar Rosso a porre il pie',
Stupefatto osserva e vede
Per coraggio di sua Fede

Al passaggio di sue genti
Farsi l'onde ubbidienti
E al mirarle alzate in muro
Grida tosto io son sicuro:

[973] Anticipiamo questo frammento, che in Cianfogni 1748 compare tra i due encomi di Cosimo III che seguono.

Venga pur per sua sventura
L'ostinato Re d'Egitto,
Alla Fe', non al delitto
Il Gran Dio quest'acque indura.

Strofa in lode del Gran-Duca Cosimo III°.[974]

Quel Signor, che ognun diria
Aver l'alme d'altri Eroi,
Se regnasse qui tra noi
Di Pittagor la follìa; [975]

BRINDISI

Altra arietta d'altro tema

Egl'è solito costume
del Signor, ch'al ben c'aspetta
di vibrare la saetta
solamente per far lume.
(*haec tetrasticha scr. G in folio suo 15^{r} necnon D in folio 14^{r}*)

Per l'A.R. del Serenissimo Gran-Duca Cosimo Terzo.[976]

Viva Cosimo il Grande,
Il pio, il giusto, il forte,
Di cui per quanto porte
La Fama il grido, e 'l nome suo tramande — il M
Da Battro a Tile[977], il chiaro suo fragore — il suo chiaro D suo fremente M *sed soprascr.*a chiaro suo
Dell'alta sua virtù sempre è minore.

[974] Il penultimo granduca toscano visse dal 1624 al 1723 e regnò dal 1670 alla morte. Figura controversa, nel suo lungo periodo al potere si mosse tra la politica europea e le difficoltà del suo stato, aggiungendo col tempo alla sua religiosità tratti di oscurantismo culturale, al quale abbiamo avuto occasione di accennare in note precedenti. Il successo del Perfetti come improvvisatore inizia ai tempi del suo granducato.

[975] *La trasmigrazione dell'anime.* (nota Cianfogni).

[976] Ancora una lode che non esita ad adoperare l'iperbole, come nel frammento precedente (dove Cosimo veniva presentato addirittura come possibile reincarnazione di uomini illustri del passato).

[977] Maniera letteraria di indicare tutto il mondo, da oriente (Battro è un fiume della Persia) ad occidente (Thule, dal greco Θούλη e latinizzato in Tile, è un'isola semileggendaria dell'estremo nord, citata in resoconti antichi di viaggi, come quello del greco Pitea nel Iv sec. a.C., e talvolta identificata con l'Islanda). Si veda l'espressione nel VII canto della Gerusalemme Liberata del Tasso, ottava 69, nelle parole che Goffredo rivolge al vecchio ma valoroso Raimondo: *Oh! pur avessi fra l'etade acerba / diece altri di valor al tuo simíle, / come ardirei vincer Babèl superba / e la Croce spiegar da Battro a Tile*. Da questo luogo dipende probabimente la memoria di Perfetti. Si vedano anche il sonetto CXIV del Canzoniere del Petrarca, vv. 9-11: *Del vostro nome, se mie rime intese / Fossin sì lunge, avrei pien Tile, e Battro, / La Tana, il Nilo, Atlante, Olimpo, e Calpe*; e gli ultimi due versi del testo *Se dai sublimi* del compositore cinquecentesco Gasparo Pratoneri: *Forse un dì poi faro con altro stile, / Chiaro'l vostro valor da Battro a Tile*. L'iperbole encomiastica è così gonfiata dal riferimento letterario.

Per il Serenissimo Principe Gio:Gastone.[978]

Viva Gastone il Saggio,
Speme d'Etruria, dell'Italia onore,
Del paterno splendore
Vivo reflesso, e luminoso raggio.

Per la Serenissima Principessa Anna Palatina.[979]

Dell'Etrusco Signor viva la Figlia,
Di cui per dirne molto,
Basta dir, che nel volto,
Nella mente, e nel Cuor Cosmo somiglia. simiglia M

Per la Serenissima Violante Governatrice di Siena.[980]

Viva Colei, per cui
Alla mia Patria Siena
Manda l'Etrusco Sol gl'influssi sui;
Chi vuol saper con qual arte ci regge, vol M
Miri il suo regio cuore,
Vedrà Giustizia e Amor esser sua legge. amore M esser sua legge *scr.quasi sequentem versum D*

Per la Serenissima Principessa Eleonora.[981]

---

[978] L'ultimo granduca toscano visse dal 1671 al 1737 e regnò dal 1723 alla morte. Di indole e orientamento assolutamente diverso dal padre, durante il suo governo osservò alcune continuità, ma si mosse in modo originale in altri campi e fu sicuramente più aperto verso la scienza la cultura. Non ebbe eredi, anche a causa della sua omosessualità. Questo "brindisi" è sicuramente anteriore al 1723, poiché Giangastone aveva ancora il titolo di principe.

[979] Anna Maria Luisa de'Medici (1667-1743), era figlia di Cosimo III. Il padre tentò anche di introdurre la successione femminile, nel timore di non avere eredi, al tempo che i matrimoni dei figli si stavano rilevando infecondi, ma la complessa situazione internazionale aveva ormai delineato la incombente fine della dinastia medicea. Maria Luisa è nominata col titolo di "palatina" per essere stata sposa e poi vedova dell'elettore palatino Giovanni Guglielmo di Neuburg. L'introduzione del ms. di Dresda suona infatti: «Per la serenissima Elettrice».

[980] Violante Beatrice Wittelsbach di Baviera (1673-1731), figlia del duca di Baviera, l'elettore Ferdinando Maria Wittelsbach, fu sposa nel 1688 di Ferdinando de'Medici, figlio di Cosimo III. Dal matrimonio sarebbe dovuto venire l'erede che avrebbe salvato la successione medicea e avrebbe dato maggiore sicurezza al granducato nella complessa situazione europea. Anche questa unione fu però infeconda oltre che problematica per altri versi (Ferdinando aveva consentito di mala voglia al matrimonio, era spesso lontano da Firenze, con una vita assolutamente contraria al rigore morale paterno e con un solo aspetto che lo avvicinava alla moglie: la passione per il teatro e le arti). Alla morte di Ferdinando nel 1713, Violante rimase in Toscana e fu nominata dal suocero governatrice di Siena. Nella storia senese e nella memoria dei cittadini è rimasta figura ben nota e popolare per il regolamento del Palio e per aver decretato il numero e i territori delle contrade, secondo confini ancora in vigore. Col passare del tempo Violante si staccò dalla assiduità con la città del Palio, riprendendo i suoi interessi culturali, che spesso la conducevano altrove, e la frequentazione con ambienti di Roma, dove talvolta risiedeva a Palazzo Madama. Perfetti era stato chiamato già a Firenze prima del 1713, quando Violante aveva costituito a Palazzo Pitti una sua corte e un suo mecenatismo, frutto della sua indole e del compromesso raggiunto faticosamente col suocero. Tra le forme d'arte ammirate da Violante era compresa sicuramente anche la poesia d'improvvisazione. Fu lei che da Roma favorì la celebre incoronazione del Perfetti in Campidoglio nel 1725.

[981] Non può che trattarsi di Eleonora Luisa Gonzaga (1686-1741), figlia del principe Vincenzo Gonzaga. Tra i tentativi di Cosimo III di assicurare una discendenza medicea al granducato, vi fu anche il matrimonio tra Eleonora e il fratello Francesco Maria (1660-1711), che, governatore di Siena e cardinale, fu costretto da Cosimo a lasciare la porpora nel 1709 per questo matrimonio. Francesco non era troppo vecchio, ma certo malandato e non fu in grado di far concepire ad Eleonora un erede, anche per le ripulse della moglie ad unirsi carnalmente con lui. Eleonora, dopo la morte di

Viva l'alta Eleonora,
Saggia, onesta e gentile,
In cui senno senile — il GDM
Natura co' suoi doni orna, et infiora.

Per l'Illustrissimo Signor Gran Priore del Bene.[982]

Viva il Signor del Bene, — S.re G
Della virtù di cui tal fu la lampa
Scesa dagli Avi illustri entro il suo cuore, — dalli D dagl' M — al M
Che attonita al fulgore — splendore GDM
Natura il fece, e ruppe poi la stampa. — poi ruppe GM

Per l'Illustrissimo Signor Conte Pietro Biringucci.[983]

Viva il buon Pietro di mia Patria onore,
Che di Gastone al cuore
Più che al fianco Real vicino stassi
Di Lui guida ai gran passi; — a'miei GM a suoi D
Lume del suo consiglio; — mio GM
Serve per genio, e per amore è figlio. — servo GM — amor son GM

Per tutti li Signori Paggi.[984]

Francesco nel 1711 rimase a Firenze probabilmente fino al 1729. A questa data o poco prima può risalire il componimento di Perfetti, il cui aggettivo *senile* sarebbe dunque rivolto ad una quarantenne, ancorché "infiorata" dai doni di natura.

[982] Si tratta di Tommaso del Bene, nato nel 1652, gran priore dell'ordine di Santo Stefano dal 1710, morto a Pisa nel 1739. Ultimo discendente della famiglia Del Bene, di antica prosapia, Cavaliere di Malta, poi ammesso alla corte di Cosimo III e divenuto tra i personaggi più influenti alla sua corte (dopo aver collaborato all'insediamento di Francesco come cardinale a Roma), per poi continuare ad esercitare varie funzioni nella Firenze di Gian Gastone e nei primi mesi di quella dei Lorena.

[983] Senese, fu Maestro di Camera del granduca Giangastone. Dovette praticare qualche arte o comunque interessarsene con qualche merito, se fu Membro dell'Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze dal 1711. Pare sia stato precettore del giovane Giangastone. Anton Maria Salvini, professore di greco nello Studio fiorentino, accademico della Crusca e traduttore, dedica al Biringucci uno scritto apologetico sul suo modo di tenere lezioni e prolusioni con abbondanti citazioni di autori antichi (*Lettera sopra il citare i passi degli autori indirzzata all'illustrissimo Sig. Conte Pietro Biringucci Maestro di Camera dell'Altezza Reale del Gran Principe di Toscana, Lezione LVI,* in Salvini 1715, vol.1, pp. 570-579). Salvini spiega a Biringucci come le citazioni, detestate allora da diversi autori (probabilmente da identificare con i "libertini"), non debbano essere soverchianti («l'abuso dunque si dee troncare nel citare», *ivi*, p. 574), e come in primo luogo si debba eliminare quel che di fatto diviene un plagio («quelli stessi, che pe la moda, si mettono in impegno di non citare, citan pur troppo, mentre da chi ha letto a otta a otta qualche passo s'incontra che alluda ad altro autore, e così quelle allusioni son tacite citazioni», *ibidem*) e poi «servon di fianco al Discorso, e d'incentivo, e d'esca, e d'eccitamento; lo pongono in buona luce, lo confermano, lo gioiellano, lo rallegrano» (*ivi*, p. 577). Salvini, a detta del biografo Mazzolari, fu grande ammiratore di Perfetti: «dopo averlo un dì per buona pezza ascoltato, non poté, sopraffatto dallo stupore, non uscire nella seguente espressione, che ben rivela il merito del Perfetti, e l'eleganza, e felicità del suo stile; "Gran cosa: io penso talora a far pochi, e stentati versi, a mio bell'agio; e costui ne sfrombola tanti, e sì rigogliosi di botto"» (Mazzolari 1715, p. 236). Il secondo volume di Cianfogni 1748 raccoglie, come già osservato in queste note, una serie di sonetti che il professore aveva rivolto al Perfetti. Può darsi dunque che quanto abbiamo citato in questa nota sia segno di un sodalizio o di una frequantazione tra i tre personaggi.

[984] Il ms. di Dresda riporta come introduzione: «A tutti i SS:ri Paggi del Ser:mo G:Duca».

Per stare a Giove intorno
Nome acquistaro le Medicee stelle; acquistaron GDM
Or di quali facelle
Di gloria, e di virtù saranno ornate
Vostr'alme illustri, se all'Etrusco Sole s' D Giove GDM
Ognor vicini, e quasi intorno state ? ogn'or D

SONETTO PACEVOLE[985]
Recitato nel Collegio Tolomei in nome de' Convittori delle Camere piccole sul fine del Carnevale.

L'alta Cartago entro le Maure arene
Tra le fiamme, e le stragi al fin cadèo,
Quella, che già pensò porre il Tarpeo,[986]
E il Mondo tutto nelle sue catene.

Poche capanne or sono ov'era Atene,
Roma appena riserba il Colosseo,[987]
Tutto del tempo, oh Dio ! tutto è trofeo
Ciò che sangue costò, costò gran pene.

E per tutte distrusse il Tempo omai
L'opre illustri, che a noi serbò la Fama,
E preda fe' del ferro suo fatale.

Ciò che rese ad altrui gloria immortale
Tutto è finito, e non finisce mai
Quel campanello che a studiar ci chiama.

EPILOGO

[985] Pubblichiamo qui questo sonetto, che in Cianfogni 1748 è stampato a p. 176 del secondo volume, quello che raccoglie i componimenti scritti a tavolino, di cui non ci occupiamo nel presente volume. Lo pubblichiamo tra i versi estemporanei per via della testimoninanza di Mazzolari 1751, p. 235: «Gli fu proposto dal Principe Sig. D. Orazio Borghese, allora piccolo fanciulletto, e Convittore del Collegio Tolomei, che cantasse sopra la morte del carnevale, pianta dalla sua Camerata, detta di S.Ignazio; ed egli formò in due soli minuti di tempo una piacevolissima immagine d'una Accademia funebre, tutta tessuta ora col suo canto, ora con sonetti berneschi da lui recitati, ora con epigramme, ora con epitaffi; ritirnando poi egli a ripigliare quanto aveva detto, ed a rilegare il tutto col suo medesimo canto: e quella fu l'occasione, nella quale fece all'improvviso quel Sonetto giocoso, che incomincia: L'alta Cartago entro le Maure arene, e che per isbaglio dall'Editore de'sioi versi è stato stampato come per composto al tavolino». Nonostante le parole del biografo, il sonetto appare una prova non eccelsa di verseggiare d'occasione goliardica.

[986] Tarpeo (scarpata del colle Campidoglio), per sineddoche, indica qui tutto il Campidoglio e dunque, ancora per sineddoche, Roma.

[987] Queste allusioni alle scarse tracce del passato a Roma e ad Atene devono essere connotate nella situazione urbanistica della prima metà del settecento delle due città: Roma, dove le grandi fabbriche barocche e i cantieri cardinalizi e papalini, uniti ad un collezionismo ancora volto al prestigio del possessore, avevano relegato i resti repubblicani e imperiali a zone di saccheggio di materiali o lasciate nella condizioni di rovine in preda ai rovi; Atene sotto la dominazione turca, non certo interessata al fascino delle vestigia dell'antica Polis.

D'alcuni Temi cantati all'Improvviso dal Cavalier Bernardino Perfetti nel Refugio[988] *di Siena, fatto da Suor Filomena Sua figlia, e dalla medesma inviato per lettera ad una sua Zia maritata in Livorno, e allor villeggiante nella campagna d'Empoli.*

La Musa celebre del Padre mio,
Che udir si fece ne' dì, che scorsero
Al stuol Monastico, dove son io,

Un tal solletico fe' alla negletta,
Abbandonata mia oziosa cetera,
Che ad un insolito stile or m'alletta.

Delle domestiche noiose cure
Vi credo adesso più scevra e libera, vi vedo [989]
Tra i dilettevoli colli e pianure; Tra i] fra

Poiché le visite, e i complimenti
Or non vi tolgono del preziosissimo
Tempo stimabile tutti i momenti:

Più che del Console di Francia, o Spagna, e Spagna
Godrete lieta del tratto rustico
Di villan semplice costì in campagna.

Sicché o spirito più quieto e sciolto
Potrà cortese mio canto accogliere,
Tale qual escane, leggiadro, o incolto.

In rozzi termini, ma pur sinceri
Dell'Improvviso vi fo il compendio,
Qual lo ritengono i miei pensieri.

TEMA I

Della Gran Vergine ancor Bambina
Nel primo tema cantò le Glorie
Con lingua Angelica, quasi Divina;

Spiegò gli altissimi eccelsi pregi,

[988] Questa Istituzione era nata alla fine del cinquecento col nome di "Congregazione delle Povere abbandonate" e si era sviluppata nel corso del secolo successivo con l'acquisto del vicino Palazzo di San Galgano e con la costruzione della Chiesa di San Raimondo al Refugio (patrocinata da tre generazioni dei conti Chigi, fino all'epoca di Fabio (papa Alessandro VII, che ne fecero un gioiello architettonico e vi ospitarono anche un notevole ciclo pittorico). Al tempo del Perfetti aveva dunque raggiunto la masima estensione e il massimo prestigio, anche con l'aggiunta della "Congregazione delle Vergini del Soccorso", pensionario per figlie di nobili famiglie decadute. Dopo alterne vicende di educandato e pensionarato femminile, le strutture sono attualmente in parte gestite come "Conservatori Riuniti di Siena" e in parte occupate dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'ateneo senese.

[989] Queste tre varianti che citiamo in apparato sono riportate da Pera 1888 (p. 278) in nota al suo testo, dove cita tre terzine di questo componimento. E' singolare quel che dice Pera della pastorella: secondo lui, nella rappresentazione livornese di cui riferisce, anche l'argomento della pastorella sarebbe stato tra quelli proposti dal pubblico.

Che fin d'allora tanto adornarono
La Madre amabile del Re dei Regi.

Come la celebra Bernardo Santo,
Corredentrice[990] pur Ei descrissela,
D'un sì bel titolo spiegando il Vanto.

Ch'Ella fu l'unica dal Cielo eletta
Al gran riparo dell'Uman Genere,
Piena di Grazia pria che concetta;

Che pria chiudessero i Mari l'acque,
Pria che le piume vestisse l'Aquila,
In Lei l'Altissimo sol si compiacque;[991]

Che per la Vergine avrìa creato
Tutta del Mondo la vasta macchina,
E quanto agl'Uomini di bene ha dato:

Che più che Debora[992], più che Giuditta,[993]
E l'altre donne Sante e magnanime,
Ella fu saggia, forte, ed invitta.

Quello fu un semplice basso lavoro
D'un Esemplare così ammirabile;
Smalto quest'erano: Maria fu l'oro.

Poi della misera nostra Cittade[994]
Disse, ch'Ella era Madre benefica,
Madre amorevole, tutta pietade.

---

[990] Come già cennato in una nota all'epilogo del quarto canto, la questione della "Corredentrice" è stata dibattuta nella teologia di vari secoli. L'attribuzione alla paternità di San Bernardo di questo titolo mariano non è così diretta come si dice in questa terzina ed è invece mediata attraverso uno scritto di Arnaldo di Bonneval, anch'egli cistrecense, il "Libellus de Laudibus Mariae Virginis". Al tempo del Perfetti, considerata la diffusione della mariologia di ispirazione tridentina, doveva essere ammessa la dizione di Corredentrice che, in altri contesti teologici, ha avuto bisogno di essere limitata da una subordinazione al ruolo salvifico primario di Cristo.

[991] In questa terzina l'esaltazione della Vergine diviene iperbolica, difficile a dirsi se per una sorta di licenza poetica (del padre o della figlia ?) o per il perdurare di una mariologia posttridentina. Giocando sul *pria* dell'ultimo verso della terzina precedente, la nostra improvvisatrice passa dal senso di una antecedenza tutta mariana (una concezione immacolata precede la nascita stessa della Vergine) ad una antecedenza misurata sulla storia della Redenzione (il ruolo della Vergine nella Redenzione precede la creazione ed è parte del disegno divino), addirittura esaltata con l'avverbio *sol*, che pare esprimere una posizione netta sul ruolo primario di Maria nella Redenzione.

[992] Debora, unica donna tra i giudici di Israele, occupa due capitoli del libro dei Giudici. In Gd., 4 si narra la storia della lotta degli Israeliti contro il re di Canaan Iabin. Debora incarica Barac di guidare diecimila Israeliti che sbaragliano i cananei. La vicenda si conclude con il celebre episodio di Giaele, la donna che, attirato nella sua tenda Sisara (il comandante dell'esercito cananeo sfuggito alla strage) lo trafigge alla testa con un picchetto della tenda e un martello. In Gd., 5 leggiamo invece un canto profetico intonato da Debora e da Barac (Gd., 5,1: *Cecineruntque Debbora et Barac filius Abinoëm in illo die*), che dà il senso agli avvenimenti vissuti dal popolo di Israele in quei frangenti.

[993] Su Giuditta si vedano le note precedenti al frammento sull'epilogo di un tema a lei dedicato.

[994] Sul tema della dedica alla Vergine della città di Siena è inutile dilungarsi. Conviene solo ricordare il contributo a tale devozione dello zio di Perfetti, Girolamo Gigli, in Gigli 1716. Si veda anche Vannini 2010.

E qui con varii sublimi detti
Tutti descrisse in stil poetico
Del suo amor tenero i dolci effetti.

TEMA II

Quali poi fossero i sentimenti
D'Elì l'annoso[995] nel primo intendere [996]
Che in man di barbare, straniere genti,

Era il deposito della Celeste
Manna, che un giorno dal Cielo scesene
Per le fameliche turbe moleste:[997]

E qual sensibile a un punto solo
Egli provasse nell'alta perdita
De' figli esanimi acerbo duolo.[998]

Quante di smanie può avere un cuore
Nelle disgrazie più irreparabili,
Tante qui espressene il Genitore.

Con questi termini, ma in altro metro
Cominciò il Canto in tuon più flebile,
In atto torbido, pensoso, e tetro.

Moriste, miseri diletti Figli,
E queste amare dolenti lacrime
Terran sempr'umidi i bianchi cigli.[999]

Di mia decrepita cadente etade
Voi foste l'unico forte sostegno.
Ahi colpo barbaro ! Ahi crudeltade !

---

[995] Secondo 1Re, 4, 15 Eli aveva novantotto anni.

[996] *I. Regum cap. 4. vers 13* (nota Cianfogni). 1Re, 4, 13: *Cumque ille venisset, Heli sedebat super sellam contra viam spectans. Erat enim cor ejus pavens pro arca Dei. Vir autem ille postquam ingressus est, nuntiavit urbi: et ululavit omnis civitas*.

[997] L'Arca era stata portata prima della battaglia nell'accampamento di Israele, prelevata da Silo (allora capitale di Israele, dove Eli era sommo sacerdote) e con l'Arca erano venuti i figli di Eli, i corrotti Ophni e Phinees (1Re, 4,4). Si cita qui la Manna, un frammento della quale era conservato insieme all'Arca. Ophni e Phinees moriranno quando, dopo la sconfitta di Israele, i Filistei portano via l'Arca, pur atterriti dalla potenza di quella e del Dio di Israele (1Re, 4, 11). Nei capitoli 5 e 6 di questo libro si narra poi come i Filistei, a causa di numerosi prodigi e piaghe che si abbattono su di loro, riportarono in seguito l'Arca agli Israeliti.

[998] Il quarto capitolo del primo libro dei Re narra la sconfitta subita dai Filistei. Il vecchio Eli riceve, nel versetto sopra cit., la notizia contestuale della sconfitta degli Israeliti, della morte dei suoi due figli e del rapimento dell'Arca da parte dei Filistei.

[999] La morte dei figli corrotti era già stata profetizzata dal Signore ad Eli in 1Re, 2, 34: *Hoc autem erit tibi signum, quod venturum est duobus filiis tuis, Ophni et Phinees : in die uno morientur ambo*.

Ma l'alta origine del mio dolore
Ha però un fine molto più nobile,
Altra sciagura m'opprime il cuore.

L'Arca adorabile del Grande Iddio,
Che d'Israelle fu onore e gloria,
E' in man si popolo profano e rio.

Ah Figli perfidi, i vostri errori,
Le più mangiate che offerte Vittime[1000]
Dal Cielo traggono cotai furori.

E con qual animo potrò soffrire
Dell'inimico gl'empi dispregi,
Ed il sacrilego superbo ardire ?

Nazione Ebraica vanne fastosa,
(Dirà con varii motti satirici)
Della tua amabile Arca preziosa;

Scelte primizie pur offri, e dona
Degli agnelletti più grassi e teneri
A un Dio volubile, che t'abbandona.

Deh non permettere, alto Signore,
Che sì schernito resti il tuo Popolo,
E a te medesimo rendi l'onore:

Ch'io oppresso e languido dal mio martoro
Non potrò farti più ardenti suppliche,
Che dal rammarico (oh Dio !) mi moro.[1001]

Poi con più nobili chiari argomenti
Mostrò, che al vizio, che ci predomina,
Sempre succedono i pentimenti.[1002]

[1000] *I. Reg. Cap.2 Vers.13.* (nota Cianfogni). 1Re, 12-17: *Porro filii Heli, filii Belial, nescientes Dominum, neque officium sacerdotum ad populum: sed quicumque immolasset victimam, veniebat puer sacerdotis, dum coquerentur carnes, et habebat fuscinulam tridentem in manu sua, et mittebat eam in lebetem, vel in caldariam, aut in ollam, sive in cacabum: et omne quod levabat fuscinula, tollebat sacerdos sibi: sic faciebant universo Israëli venientium in Silo. Etiam antequam adolerent adipem, veniebat puer sacerdotis, et dicebat immolanti: Da mihi carnem, ut coquam sacerdoti: non enim accipiam a te carnem coctam, sed crudam. Dicebatque illi immolans: Incendatur primum juxta morem hodie adeps, et tolle tibi quantumcumque desiderat anima tua. Qui respondens aiebat ei: Nequaquam: nunc enim dabis, alioquin tollam vi. Erat ergo peccatum puerorum grande nimis coram Domino: quia retrahebant homines a sacrificio Domini*. I figli di Eli dunque non riconoscono più il Signore e gestiscono i sacrifici privilegiando i loro vantaggi rispetto al culto.

[1001] Nel testo biblico (1Re, 4, 18) Eli muore perché, sentito il rapimento dell'Arca, cade all'indietro e batte la testa: *Cumque ille nominasset arcam Dei, cecidit de sella retrorsum juxta ostium, et fractis cervicibus mortuus est*.

[1002] In 1Re, 3, 13 il Signore parla a Samuele, che ha preso a servire il Signore con rettitudine al posto dei figli di Eli, e gli predice la maledizione di quella famiglia, poiché Eli non aveva rimproverato e corretto la condotta scandalosa dei figli: *Prædixi enim ei quod judicaturus essem domum ejus in æternum propter iniquitatem, eo quod noverat indigne agere filios suos, et non corripuerit eos*.

TEMA III

L'Azione eroica del generoso [1003]
Gran Re Davidde, allorché all'arido
Labbro profetico[1004] volle ritroso[1005]

Negar del liquido chiaro elemento
Alcune stille, perché de'sudditi
La vita amabile pose a cimento;

Del re magnanimo, saggio, e clemente
Prese a spiegare[1006] tutte le fervide
Brame d'estinguere sua sete ardente.[1007]

D'un fonte limpido la schietta e pura
Onda chi appresta con man benefica
A quest'insolita cocente arsura ?

Io ne desidero con vivo ardore
Di quel di Betlem alcune gocciole;
Ma un impossibile cerca il mio cuore.

A quai pericoli non esporrei
Chi fido andasse quell'acque a prendere

[1003] *Un fatto simile abbiamo dalla Storia profana nella persona di Catone Uticense, del quale si racconta, che ritrovandosi in tempo di gran siccità nell'arene della Libia in un col suo Esercito, tormentato da ardentissima sete, ad un certo Soldato, che recato aveagli cert'acqua da lui raccolta con gran fatica nell'Elmo, in atto di ricusarla, così parlò per bocca del poeta Lucano nel Libro 9. dal verso 105.*
...me ne, inquit, degener unum
Miles, in hac turba vacuum virtute putasti ?
Usque adeo mollis, primisque caloribus impar
Sum visus ? Quanto poena tu dignior ista es,
Qui Populo sitiente bibas ? Sic concitus ira
Excussit galeam, suffecitque omnibus unda. (nota Cianfogni).

[1004] Il capitolo 23 del secondo libro dei Re si apre con l'ultimo canto profetico pronunciato da David (*Hæc autem sunt verba David novissima*).

[1005] *ritroso* è da considerare come predicativo del soggetto.

[1006] Il soggetto è il padre, di cui la figlia epiloga il canto.

[1007] Nel capitolo 23 del secondo libro dei Re si narrano le ultime vicende della vita di David, che ormai vecchio e stanco, fa fronte ad un nuovo attacco dei filistei. E' in questo contesto che i filistei occupano la zona di Betlemme e David, rifugiatosi nella caverna di Odollam, dopo aver fatto strage dei nemici, sente la sete e chiede ai suoi di procurargli acqua dalla cisterna vicina alla porta di Betlemme. Quando tre prodi suoi guerrieri sfidano la morte per portargli l'acqua, David si rende conto dell'azione dei tre e ha pudore di bere quell'acqua prefendo offrirla in libagione. Ecco il passo completo (2Re, 23, 13-17), citato in parte da Cianfogni nella nota successiva: *Necnon et ante descenderant tres qui erant principes inter triginta, et venerant tempore messis ad David in speluncam Odollam: castra autem Philisthinorum erant posita in Valle gigantum. Et David erat in præsidio: porro statio Philisthinorum tunc erat in Bethlehem. Desideravit ergo David, et ait: O si quis mihi daret potum aquæ de cisterna quæ est in Bethlehem juxta portam ! Irruperunt ergo tres fortes castra Philisthinorum, et hauserunt aquam de cisterna Bethlehem, quæ erat juxta portam, et attulerunt ad David: at ille noluit bibere, sed libavit eam Domino, dicens: Propitius sit mihi Dominus, ne faciam hoc: num sanguinem hominum istorum qui profecti sunt, et animarum periculum bibam ? Noluit ergo bibere. Hæc fecerunt tres robustissimi.*

Tra l'armi barbare de' Filistei ?

Tre de' più intrepidi e coraggiosi [1008]
Servi fedeli d'un sì buon Principe,
Da se medesimi fatti animosi,

Tosto pensarono di far eterna
La lor memoria presso de' Posteri,
L'acqua traendone dalla Cisterna.

L'un l'altro spiegansi il lor disegno,
Trovansi uniti di genio, e d'animo
Per intraprendere il grand'impegno.

Stimol di gloria, nobil desire
Ogni timore discaccia, e supera;
E tutti accendegli d'un forte ardire.

Ne segua l'esito felice, o tristo,
I nostri nomi saranno celebri,
Sì nella perdita che nell'acquisto.

Anche coll'orrido mesto cipresso
Il merto avremo della Vittoria;
Che è sempre un vincere, vincer se stesso.

Quegli, che ispiraci cotante fede,
Che è l'assoluto Dio degli Eserciti
Dia moto e regola al nostro piede.

Così con giubbilo sen vanno lieti
Al noto Fonte, e con man timida
L'elmo riempiono attenti, e queti.

Per un sì prospero, felice evento,
Al campo amico quasi sen volano,
E seco portano gioia, e contento.

Tosto che vedegli il buon Regnante,
L'umor bramato già pargli bevere,
Pria che lo pongano a lui d'avante.

(Che quanto è prossimo ciò che si brama,
Tanto maggiore nel nostro spirito
Si sveglia, e suscita novella brama.)

[1008] *2. Reg. 23. 15. Desideravit ergo David, et ait: o si quis mihi daret potum aquae de Cisterna, quae est in Beethleem iuxta portam ! Irruperunt ergo tres Fortes castra Philistinorum, et hauserunt aquam, et attulerunt ad Davi, at ille noluit bibere, sed libavit eam Domino dicens etc.* (nota Cianfogni).

Già l'invincibile suo braccio stende
Verso dell'Elmo, e insiem ritiralo;
Dubbio or rifiutalo, or lo riprende.

Di voler vincere i propri affetti
Poi si risolve costante e intrepido,
Con questi, o simili eroici detti.

Che esempio pessimo son io per dare
Al numeroso mio forte Esercito,
Se in me medesimo non so regnare ?

Non sia possibile ch'io beva il sangue,
Beva il sudore de'cari sudditi:
Ah pria mi vedan per sete esangue.

Ma or che più avido n'è il labbro mio,
Or che lo sperano l'arse mie viscere,
A Te il sacrifico, o grande Iddio.[1009]

Questo fu un simbolo, una figura[1010]
Di quel Signore, che su nel Golgota
Soffrì per gli Uomini mortale arsura;

E che mai sazio del suo penare
Anch'Egli all'aride sacrate fauci
Tal refrigerio volle negare. [1011]

TEMA PASTORALE

La raccolta dei versi estemporanei curata ed edita dal Cianfogni si conclude con questo componimento indicato col titolo di *tema pastorale*. L'uso delle terzine ci porta subito ad escludere che si tratti di una pastorella parte di una *performance*. Solo le ultime terzine, inaspettatamente per noi lettori moderni, fanno improvvisa luce sulla natura del componimento. Si tratta di un componimento *d'occasione*, poiché costituisce un invito garbato ed erudito rivolto ad una zia che sta ad Empoli per invitarla a Siena.

Perfetti pare non voler perdere occasione per manifestare la sua valenza di poeta anche all'interno degli affetti familiari. Nel componimento si riprende il consueto tema pastorale, forse divenuto quasi una firma in calce alle rappresentazioni del Perfetti, con la fanciulla ingenua, che si meraviglia di qualcosa che vede e non sa spiegare, e il pastore Elpino che sa dare la giusta spiegazione e poi giungere all'ispirazione poetica più alta nei versi dettati dall'entusiasmo poetico.

[1009] 2Re, 23, 16: *at ille noluit bibere, sed libavit eam Domino.*

[1010] Perfetti è sempre attento alla lettura figurale dei passi veterotestamentari.

[1011] *Et cum gustasset (per sentir l'amarezza della bevanda) noluit bibere, per non provare il refrigerio. Matth. 27. 34.* (nota Cianfogni). Ecco il passo completo di Mt., 27, 34: *Et dederunt ei vinum bibere cum felle mistum. Et cum gustasset, noluit bibere.*

E' lecito forse pensare che Perfetti abbia improvvisato questi versi dinanzi ad un terzo familiare che li scriveva estemporaneamente facendoli diventare il messaggio di invito. In un verso infatti si allude al componimento col termine *improvvisata*.

Per non considerare tale messaggio un eccessivo e poco delicato sfoggio di abilità, occorre tener presente che ancora in quel secolo l'identità del mittente non era legata solo alla firma in calce, ma anche alla maniera personalizzata del messaggio. Particolarmente un improvvisatore era abituato a presentarsi per quel che faceva sul momento e non solo per il prestigio del nome. Al posto di un sigillo o di una carta con simboli araldici, Perfetti trasmette la trascrizione del suo fare poetico come sottolineatura della personalità che scrive: tutt'altro dunque che una dimostrazione di vanità, quanto invece la trasmissione del proprio ritratto, che un poeta dipinge presentando i suoi versi.

Se questa interpretazione fosse giusta, allora sarebbe confermato ulteriormente come la pastorella sia per il Perfetti il genere con cui volentieri si presenta, perché lo ritiene una parte originale e significativa della sua poesia.

Inoltre occorre notare come le terzine di tono serio ed impegnato della parte effettivamente definibile "tema pastorale" siano separate dal finale *d'occasione* con un passaggio brusco, ma molto abile, poiché costruito con l'accorgimento della *metatestualità* unita ad una *ironia* al limite del dissacrante: del tutto inaspettatamente, dalla terzina che si conclude con il termine *Fede* e che aveva portato il breve componimento ad un livello stilistico e contenutistico molto alto, si passa alla terzina che inizia con l'allusione ad una "chicchera di cioccolata" e va avanti parlando dell'atto stesso di scrivere quei versi. Si tratta di passaggi che possono ricordare Pulci o Rabelais che han fornito esempi di come il tema cavalleresco serio possa stemperarsi nelle imprese rivolte al cibo e dove la ironica letterarietà dell'avventura stessa distrugge ogni seria adesione alla realtà del mondo cavalleresco.

Questo passaggio è già annunciato nel verso *poi nel fanatico fe' l'allusione*: soggetto del verbo è Elpino, di cui si dice che allude a verità profonde nel *fanatico*, la parte finale del tema pastorale in cui l'entusiasmo del poeta arriva al massimo grado di ispirazione e prende a soggetto della poesia verità che solo il poeta riesce in quel momento a vedere e comunicare. Quello che qui è più interessante è che il poeta, nei versi stessi della poesia, sta parlando della poesia stessa e dei suoi meccanismi, in un aperto gioco metatestuale.

Pare di vedere un'apoteosi del Tiepolo, in cui ad esser portato in cielo è il ritratto dell'estinto, con un effetto di straniamento legato all'artificio di far diventare soggetto della pittura la pittura stessa.

Un Perfetti autoironico, o forse meglio un Perfetti che, al momento giusto, mostra di padroneggiare quello che oggi chiameremmo appunto un meccanismo di straniamento.

Incolta e semplice vil Pastorella,
Che mai non vide innesto[1012] d'alberi,
Da cui poi sorgene pianta novella;

Tutta sollecita e insiem stupìta,
Domanda a Elpino ciò, che significhi
La nuova barbica[1013] all'altra unita ?

E che un medesimo tronco distenda
Rami diversi[1014] nel suo bel crescere,
E frutti vari produca e renda ?

[1012] Tecnica nota fin dall'antichità per migliorare la salute, l'adattabilità, la resistenza, la qualità e quantità dei frutti di una pianta coltivata. Com'è noto, consiste nell'inserimento in una specie dal forte impianto radicale (detta "portainnesto") di un virgulto di una specie simile ma più adatta ad una buona fruttificazione (detta "nesto" o "marza"). Per quanto antica ed eseguita con abilità artigianali, al tempo del Perfetti questa produzione artificiale di una nuova e migliore specie (*sorgene pianta novella* al verso successivo) cominciava a prendere la forma di un intervento tecnologico sui dati naturali che era viepiù sentito come parte del progresso materiale dell'umanità.

[1013] Termine non noto altrimenti, ma sicuramente collegato a "barba" nel senso di "radice".

[1014] La parte dei rami che si sviluppa dalla marza è diversa da quella che si sviluppa direttamente dal portainnesto.

Or qui con lepido grazioso stile
D'Elpino, e Clori quasi in dialogo,
Spiegò la disputa rozza ed umìle.

Disse l'origine, ch'hanno le piante,
E con qual arte venga domestico[1015]
Ciò, che selvatico era d'innante;

E come acquistino nuovo vigore
Allorché il suolo lor dona l'umido[1016],
Allorché l'aere lor dà il calore.

Non come gli Uomini, ch'anzi all'opposto
Il nutrimento da'piedi suggono[1017]
Per certe radiche, ch'han di nascosto,

E che per piccole bocche, che in quelle
Col microscopio[1018] solo si scorgono,
Tutte s'impinguano, e si fan belle.

Poi nel fanatico[1019] fe' l'allusione,
Che un tale innesto si fa se uniscansi
L'Alma, e la Grazia con santa unione.

Da questo sorgere tosto si vede
Frutto diverso di più sant'opere,
D'un Amor fervido di Speme, e Fede.

Con una chicchera di Cioccolata
Si die' il compiuto perfetto termine[1020]
Alla descrittavi improvvisata.

Il folto numero di mie terzine,
Diletta Zia[1021], mi sprona ed obbliga
Di questa lettera venire al fine.

[1015] *Domestico* opposto a *selvatico* è dizione rimasta nell'uso del lessico botanico e nel linguaggio comune degli agricoltori ancora oggi, ad indicare la distinzione tra piante che non danno frutti commestibili e piante che invece ne danno.

[1016] La pianta innestata gode di un buon apparato radicale (questa deve essere la caratteristica del portainnesto) in grado di assorbire bene l'acqua dal suolo, e di un buon apparato aereo che raccoglie il calore del sole.

[1017] Il soggetto è ancora "le piante". La similitudine termina alla metà del verso precedente. Il senso è: *non fanno come gli uomini le piante, che invece prendono nutrimento dai piedi.*

[1018] Il riferimento al microscopio è importante, perché segna il passaggio da una coscienza puramente tradizionale e artigianale della tecnica dell'innesto alla consapevolezza scientifica che parte dall'osservazione sistematica del funzionamento della vita vegetale.

[1019] Elpino indica con questo termine l'ultima parte della pastorella, quella in cui il poeta è ispirato e prende il massimo spazio l'entusiasmo, tanto che in questa parte, come abbiamo visto nelle precedenti pastorelle, si canta il significato più profondo dei fenomeni che prima si sono narrati.

[1020] Nell'uso dell'ironia connotato nella poesia d'occasione il perfezionamento del fanatico e l'ultimo suo fine diviene la tazza di cioccolata, nello spirito pulcesco che si diceva in introduzione.

[1021] Non sappiamo chi possa essere questa zia del Perfetti che in quel momento si trova o risiede ad Empoli, né risultano possedimenti dei Perfetti o degli Amerighi (la nobile famiglia della madre Orsola) ad Empoli. Zia celebre del poeta era Laurenza Perfetti, sorella del padre Pier Angelo, che aveva sposato Girolamo Gigli. Senza alcuna certezza, possiamo indicare pur dubitativamente in lei la possibile e consona destinataria dell'invito così complesso e ben verseggiato.

Ma pria che chiudasi questo mio foglio,
In attestato di gratitudine,
Solo una grazia pretendo, e voglio;

Ed è che d'Empoli[1022] venghiate a Siena,
Per abbracciar chi vi desidera,
Per far la visita a Filomena[1023].

ALTRI COMPONIMENTI PUBBLICATI DA CIANFOGNI NEL VOL. II, MA COMPOSTI COME IMPROVVISI

TEMA CANTATO ALL'IMPROVVISO IN UN MONASTERO DI RELIGIOSE

Una pastorella ritrovandosi col suo Gregge presso al mar Rosso, allorché gli Ebrei, fuggendo la schiavitù d'Egitto, erano perseguitati da Faraone, vede aprirsi il detto mare, e formare la strada sicura pel loro passaggio, nella quale poi entrati ancor gli Egizziani, restano questi miseramente annegati con tutto l'Esercito, e non sapendone la cagione, ne intende da Elpino tutto il Mistero.[1024]

Qual Gente mai nelle deserte oscure
Valli ne scende dai vicini Colli ?
Che son quell'Aste, che le belle e pure
Strade oscuran dal Sole ? E chi guidolli
Fra queste Arene ? a calpestar le dure
Selci importune qual desìo menolli ?
Forse verranno per voler mirare
Più da vicino il gran furor del Mare;

Ma cresce la gran folla, e già mi pare,
Ch'empiendo i Colli, avanzi nel cammino,
E se non erro, questo camminare
Indizio è certo di timor vicino,[1025]
Che gli fa spesso indietro rivoltare,
E seguir poi il viaggio a capo chino;
Così fuggon l'Agnelle nell'aer fosco,

[1022] In aggiunta a quanto detto nella nota precedente, si deve far notare come tale espressione potrebbe anche significare non la partenza da Empoli, ma un passaggio da quella città.
[1023] Filomena è la figlia del Perfetti, oblata nel convento del Refugio di Siena. Aveva certo ereditato dal padre la vena poetica. Di lei ci rimane una elegia in morte del padre, riportata in Cianfogni 1748, vol.II, pp. 416-423).
[1024] Questo tema fu pubblicato nel secondo volume di Cianfogni 1748 (pp. 405-415), in calce al quale vengono ripresi dei componimenti *ricevuti posteriormente* (l'impaginazione a quei tempi doveva essere complicata e meno fessibile di oggi). Anche questa introduzione è di Cianfogni.
[1025] Es., 14, 10: *Cumque appropinquasset Pharao, levantes filii Israël oculos, viderunt Ægyptios post se, et timuerunt valde.*

Se odono il Lupo strepitare nel Bosco.

Voglio però ancor io nel vicin Bosco
Ridurre il Gregge inverso la Capanna,
Che questa Gente io ben non la conosco,
E chi si sa guardar, mai non s'inganna,
E benché non sia notte o l'aer fosco,
Temo però la lor nemica zanna;
Che se questa gran Gente avesser fame,
Non servirebbe il Gregge alle lor brame.

Agnelle mie, se dell'usato strame
Satollar non potrete oggi la voglia,
Tornerete a saziar le vostre brame,
Tosto che tal pericolo si toglia,
Che prima d'esser pasto all'altrui fame,
Meglio è soffrire un dì la breve doglia;
Ma il dissi, che tal Gente era inseguita,
Così mesta mi parve e sbigottita !

Al Cielo alzan le mani e forse aita
Chiedono ad Esso[1026] in questi alpestri Calli;
Povera Gente, e chi terralli in vita,
Se ajiuto alcun non hanno in questa Valli ?
Sento la tromba, che al furore invita,
E l'unghia ferrea sento dei cavalli,
E dove avrà nella lor fuga scampo,
Se loro son gli alti Monti, e 'l Mar d'inciampo ?

Al Mar già è presso il fuggitivo Campo,
E l'Esercito forte, oimé, gli è sopra:
Ma chi è Colui, che par non tema inciampo,
E a consolare i suoi tanto s'adopra,
E par che pronta abbia difesa e scampo
Al Popol, che si lagna, ed è sossopra,
E sembra colla verga a lor dare legge,
Come il Pastore al suo lanuto Gregge ?

Ma che fa incontro al Mar ? forse dar legge
Si crede al Mare, e valicar presume ?
Come l'Armento il Mar non si corregge,
Né può varcarlo chi non ha le piume;
Dove nacquer costor forse non degge
Il Mar fremente udirsi, e il lor costume
Sarà forse passare, e ancor di rado

[1026] Es., 14, 10-12: *clamaveruntque ad Dominum, et dixerunt ad Moysen : Forsitan non erant sepulchra in Ægypto, ideo tulisti nos ut moreremur in solitudine:quid hoc facere voluisti, ut educeres nos ex Ægypto ? nonne iste est sermo, quem loquebamur ad te in Ægypto, dicentes: Recede a nobis, ut serviamus Ægyptiis ? multo enim melius erat servire eis, quam mori in solitudine.*

Poc'acqua, e questa accolta in piccol guado.

Deh il potess'io dir lor, ma o Dio, che bado ?
S'aprono l'Acque, e mostrano il sentiero,
O questo sì che l'ho visto di rado,
Anzi non mai, né a me stessa par vero:
Han fatto già per tutto il Mare il guado,
E su vi passa il Popolo straniero;
Com'esser può, che l'acqua tanto saglia,
E stia poi ferma come una muraglia ?[1027]

E pure è vero, e l'occhio mio non sbaglia,
Sen va il Popol sicuro all'altro lido,
Lodando il suo Pastor, che la muraglia
Apparir fece sopra il flutto infido,
E schiusa Mandra di Caprette uguaglia,
Quand'escon sul mattin dal proprio nido,
Tanto n'esulta, e i Colli intorno avviva,
Gridando, il Cielo, e 'l Condottiero viva.

Perché poi tanta festa ? All'altra riva
Forse possibil'è che non vi giunga
Quel Popolo maggior, che lor seguiva,
E l'orme sue battendo lo raggiunga ?
Eccol, che co' suoi Carri al Mare arriva,
E solca anch'ei la già battuta, e lunga
Strada nel Mare aperta, e già v'è tutto;
Ma, oimé, che cade il pria sospeso flutto ![1028]

Scendon giù l'acque sul terren già asciutto,
Fiero turbin si leva, atra tempesta
Volve i Carri, e i Cavalli, e il Popol tutto
Tragge l'onda orgogliosa, e non s'arresta;
S'odon gemiti orrendi, orribil lutto
Di quei, che sbalza in quella parte, e in questa
L'impetuoso turbo, che risuona,
E tutti affonda, ed a nessun perdona.

Nuotan Fanti, e Cavalli, e non risuona
Che orror di morte; giù per le profonde
Voragini del Mar, che mugghia, e tuona,
Tratto dal peso ciaschedun s'asconde;
Ma il Popol, che passò dolc'Inni intuona,
E sprezza omai l'infuriar dell'onde;
Ei lieto canta, e quegli urla morendo, ;

[1027] La celebre scena del passaggio del Mar Rosso in Es., 14, 16-19.
[1028] Es., 14, 27-28: *fugientibusque Ægyptiis occurrerunt aquæ, et involvit eos Dominus in mediis fluctibus. Reversæque sunt aquæ, et operuerunt currus et equites cuncti exercitus Pharaonis, qui sequentes ingressi fuerant mare: nec unus quidem superfuit ex eis.*

Son cieca in questo fatto, e non l'intendo.

Vi fosse almeno Elpino, e dell'orrendo
Fremer dell'onde il suono avesse udito,
Che avrei da lui contezza del tremendo
Caso, che in questo Mare oggi è seguito;
Ma il vedo in verso me venir correndo,
E non è, com'io son, mesto, e smarrito;
Io so, che delle cose ei ben s'appone,
E di ciò ancor saprà l'alta cagione.

Elpino, e chi son mai quelle Persone
Ch'hanno passato il Mare a piedi asciutti ?
Chi è Colui, che a Lor le Leggi impone,
E così a salvamento ha lor ridutti ?
Dimmi per qual destin, per qual ragione
Fur quei sepolti negli orrendi flutti ?
Tu, che tutto ben sai, ben mi rispondi,
E a me palesa i sensi, che nascondi.

Elp. Ben sono, Egeria mia, cupi e profondi
Gli arcani, che in tal fatto stanno ascosi:
Io già ben so chi son quei furibondi
Che seguian gli altri mesti, e timorosi:
So la cagion, che dentri a'flutti immondi
Involse gli uni, e gli atri vittoriosi
Ne feo sortir dall'onde; or tu m'ascolta,
Col pensiero, e col guardo a me rivolta.

S'udì mai fra 'l Coro eletto
Di voi altre Pastorelle
L'alto nome del diletto
Fido Popol d'Israelle ?

Di quel Popol riguardato
Dal gran Dio, che in Cielo ha fede,
Che già un tempo fu guidato
Nell'Egitto a porre il piede ?[1029]

E da poi, ch'ei tanto crebbe
Nella sua generazione,
Doppio giogo allor gli accrebbe
Il superbo Faraone ?

Questa appunto è quella Gente,

[1029] Gen., 46, 5-7: *Surrexit autem Jacob a Puteo juramenti: tuleruntque eum filii cum parvulis et uxoribus suis in plaustris quæ miserat Pharao ad portandum senem, et omnia quæ possederat in terra Chanaan: venitque in Ægyptum cum omni semine suo, filii ejus, et nepotes, filiæ, et cuncta simul progenies*.

Che oltre libera passò,
Per cui il Mar si fe' clemente,
E la via lor preparò.

Questa è quella Gente eletta,
Che il Re crudo afflisse tanto,[1030]
Che il Dio lor mosse a vendetta
Colle suppliche e col pianto;

Onde a trarla dal servaggio,
Ed a renderla sicura,
S'inclinaro al lor passaggio
Gli elementi, e la Natura.

E indurossi il cuor protervo
Del superbo Regnatore,
Che volea quel Popol servo
Tra lo stento, e tra 'l dolore;

Tal che il barbaro orgoglioso
Seguitollo nel tragitto,
E in lui spinse minaccioso
La potenza dell'Egitto,

Ch'or nel Mar naufraga freme
Tra la smania, e tra l'affanno,
E con lei s'affonda insieme
Il Re barbaro Tiranno.

Così vinse quel Dio, che il grave affanno
Udì del Popol suo fin dalle stelle.
Così si vendicò del rio Tiranno
Che opprimer volle il Popol d'Israelle;
Onde là sull'Orebbo al di lui danno
Chiamò Mosè, che conducea l'Agnelle,[1031]
Che appunto è quel, che dianzi a lor difesa
Avea la verga sovra il Mar distesa.

E o quali occulte cose a ma palesa
Spirto Divin, ch'entro n'avvampa, e bolle,
Qual nuova luce entro di me si è accesa,
Ch'oltre il costume sovra me si estolle ![1032]

[1030] Es., 14, 4: *Et indurabo cor ejus, ac persequetur vos: et glorificabor in Pharaone, et in omni exercitu ejus.*

[1031] Es., 3, 1: *Moyses autem pascebat oves Jethro soceri sui sacerdotis Madian: cumque minasset gregem ad interiora deserti, venit ad montem Dei Horeb. Apparuitque ei Dominus in flamma ignis de medio rubi: et videbat quod rubus arderet, et non combureretur.*

[1032] Elpino dunque sente addirittura uno *Spirto Divin* che sta cominciando ad ispirargli la risposta che dovrà dare alla pastorella Egeria. E' possibile che questi versi abbiano un valore non solo diegeticamente inserito nella scena che si sta descrivendo, ma anche metatestuale, in riferimento alla funzione poetica del cantore: si annuncia qui che il prosieguo

Quali cose crearsi alla difesa
Veggio del Popol fido, a te dirolle,
Egeria ascolta, che in chiaror non scuro
Vedo, che agl'occhi miei s'apre il futuro.[1033]

Vedo a cibar costor dall'aer puro
Scender cibo celeste entro il Deserto,[1034]
Vedo l'acque versar da alpestre, e duro
Sasso in sollievo dell'ardor sofferto;[1035]
Misterioso veggio, e non oscuro
Lume guidargli nel cammino incerto,[1036]
Folla di cose il pensier mio ben vede,
Che il saper nostro, o Pastorella, eccede.[1037]

Eppure al suo Signor mancar di fede
Osa il Popolo infido, e miscredente,
Ed a sì chiaro lume ancor non vede
L'alta virtù del braccio onnipotente;
Che appena il buon Mosè non lunge il piede
Volge inverso del Sina, immantinente
Vedo scordarsi del lor Dio costoro,
E offrir voti ed incendi a un Vitel d'Oro.[1038]

E quando i' mi credea sopra costoro
Vendetta farsi eguale al gran delitto,
Sento Mosè Dio supplicar per loro,
E di Grazia ottener fido Rescritto,[1039]

---

dell'improvvisazione sarà progressivamente determinato dall'estro poetico, dall'entusiasmo della sua ispirazione, a conferma ulteriore di come la pastorella sia il luogo poetico dei canti del Perfetti dove tale entusiasmo si dispiega al massimo grado.

[1033] L'episodio della manna e dell'acqua scaturita dalla roccia avviene negli anni successivi al passaggio del Mar Rosso al quale qui Egeria e Elpino assistono.

[1034] Es., 16, 12-15: *Audivi murmurationes filiorum Israël. Loquere ad eos : Vespere comedetis carnes, et mane saturabimini panibus: scietisque quod ego sum Dominus Deus vester. Factum est ergo vespere, et ascendens coturnix, cooperuit castra: mane quoque ros jacuit per circuitum castrorum. Cumque operuisset superficiem terræ, apparuit in solitudine minutum, et quasi pilo tusum in similitudinem pruinæ super terram. Quod cum vidissent filii Israël, dixerunt ad invicem: Manhu ? quod significat: Quid est hoc ? ignorabant enim quid esset. Quibus ait Moyses: Iste est panis quem Dominus dedit vobis ad vescendum*. Es., 16, 35*: Filii autem Israël comederunt man quadraginta annis, donec venirent in terram habitabilem: hoc cibo aliti sunt, usquequo tangerent fines terræ Chanaan.*

[1035] Es., 17, 6: *En ego stabo ibi coram te, supra petram Horeb : percutiesque petram, et exibit ex ea aqua, ut bibat populus. Fecit Moyses ita coram senioribus Israël*.

[1036] Es., 13, 21: *Dominus autem præcedebat eos ad ostendendam viam per diem in columna nubis, et per noctem in columna ignis: ut dux esset itineris utroque tempore*.

[1037] Dunque una particolare forma di *pensiero* va al di là delle possibilità del *sapere* umano: qui l'esaltazione dell'entusiasmo poetico assume una forma di *excessus mentis* e si dispiega in una funzione che non sembra più creativa, ma euristica e altamente pedagogica.

[1038] Es., 32, 1-4: *Videns autem populus quod moram faceret descendendi de monte Moyses, congregatus adversus Aaron, dixit: Surge, fac nobis deos, qui nos præcedant: Moysi enim huic viro, qui nos eduxit de terra Ægypti, ignoramus quid acciderit. Dixitque ad eos Aaron : Tollite inaures aureas de uxorum, filiorumque et filiarum vestrarum auribus, et afferte ad me. Fecitque populus quæ jusserat, deferens inaures ad Aaron. Quas cum ille accepisset, formavit opere fusorio, et fecit ex eis vitulum conflatilem: dixeruntque: Hi sunt dii tui Israël, qui te eduxerunt de terra Ægypti*.

E spezzato il fallace Idolo d'Oro
Seguir la via al termine prescritto
Verso la Terra preziosa, e cara,
Che al Popolo fedele Iddio prepara.

Beata Gente al Ciel diletta e cara,
Benché sì ingrata all'indulgente Iddio,
Apri gli occhi una volta, o folle, e impara
A servir meglio il tuo Signor sì pio;
Vedi l'alta mercé , ch'ei ti prepara,
E cuopre il tuo fallir d'eterno oblìo,
A te destina i Regni, ancor che reo,
Del Moabita Re[1040], dell'Amorreo.[1041]

E o quai nascer vegg'io dal tronco Ebreo
Stuolo d'eroi possente e numeroso !
Un Giosuè, che il Sol fermar poteo[1042]
Per rendere il tuo nome alto, e famoso,
E il vincitor dell'empio Filisteo,
E il Figlio suo per gran saper famoso
E dal sangue di loro il sospirato
Messia da' Padri tuoi desiderato.[1043]

Ed ecco o Pastorella a te mostrato
Del Popol, che vedesti il fin diverso:
Perché fu l'un dall'onde liberato,
E restò l'altro dentro al Mar sommerso ?
Perché del Germe eletto è riserbato
Il gran Liberator dell'Universo:
Ed or che udisti di tal fatto il vero,
Ascoltane l'occulto alto Mistero.

Il Mar, che vedi Egeria,
Dolce talora, e placido,
Che l'onda increspa, e tremola
Allo spirar del Zeffiro,

[1039] Es., 32, 11-14: *Moyses autem orabat Dominum Deum suum, dicens: Cur, Domine, irascitur furor tuus contra populum tuum, quem eduxisti de terra Ægypti, in fortitudine magna, et in manu robusta ? Ne quæso dicant Ægyptii: Callide eduxit eos, ut interficeret in montibus, et deleret e terra: quiescat ira tua, et esto placabilis super nequitia populi tui. Recordare Abraham, Isaac, et Israël servorum tuorum, quibus jurasti per temetipsum, dicens: Multiplicabo semen vestrum sicut stellas cœli; et universam terram hanc, de qua locutus sum, dabo semini vestro, et possidebitis eam semper. Placatusque est Dominus ne faceret malum quod locutus fuerat adversus populum suum*.
[1040] 1Par., 18,2: *percuteretque Moab, et fierent Moabitæ servi David, offerentes ei munera*.
[1041] Gs., 24, 18: *Et ejecit universas gentes, Amorrhæum habitatorem terræ quam nos intravimus. Serviemus igitur Domino, quia ipse est Deus noster*.
[1042] Gs., 10, 12-13: *Tunc locutus est Josue Domino, in die qua tradidit Amorrhæum in conspectu filiorum Israël, dixitque coram eis: Sol, contra Gabaon ne movearis, / et luna contra vallem Ajalon. / Steteruntque sol et luna, / donec ulcisceretur se gens de inimicis suis*.
[1043] In Mt, 1, 1-17 la celebre genealogia di Gesù spiega la discendenza da David, sopra citato come *vincitor dell'empio Filisteo* e di conseguenza da Salomone, citato sopra come *figlio suo per gran saper famoso*.

E a scherzar seco invitaci,
E' il mondo infido e perfido,
Che col piacer lusingaci,
E a lui seguire allettaci,
E quei, che passar debbono
Dall'uno all'altro margine,
Siamo noi altri miseri,
Che viviam qui nel secolo.

Or di questo viaggio,
Benché l'istesso termine
Siane comune agl'uomini,
Pochi son quei, che giungono
All'altra sponda liberi,
Che bene spesso naufraghi
Nell'onde assorti restano
Dalla Tempesta orribile,
Che subito sollevasi,
E ne' suoi flutti involvene
Quanti trovò nel Pelago,
Come fe' degli Egizii,
Che appunto sono il simbolo
Di quei, che si trattengono
Ne' piaceri ingannevoli
Del mondo infido, e labile.

Ma ben felici, e provide
Sono al contrario l'Anime,
Che di quel mostro orribile
I falsi vezzi fuggono,
E il Mar di volo passano,
E sue lusinghe sprezzano,
E all'altra riva giungono,
Ove di lui si ridono,
Ed inni al Ciel ne cantano,
Come fan quelle Vergini,
Che l'onde valicarono,
E 'l Mar fremente mirano,
E 'l fremer suo non temono,
Anzi di quei si burlano,
Che dentro a' flutti nuotano,
E il gran Dio degli Eserciti
Nelle sue lodi invocano,
E fra i Salteri e i Timpani
Le voci lor risuonano
Piene di vivo giubbilo,

E il Ciel così ringraziano.[1044]

Cantiamo eterne Laudi
All'Immortal memoria
Di quel gran Dio, che libere
Trasseci dal pericolo
Di più rabbiosi vortici,
E tra i suoi flutti torbidi
Carri, e Cavalli trassene,
E gli Ascensori involsene
Di quei, che c'inseguivano.

Così poiché sicure in miglior lido
Del Mar guardaste il burrascoso aspetto,
Vergini sacre[1045], e del fallace infido
Secol fuggiste l'insidioso oggetto,
Ebre di gioia al Cielo alzaste il grido,
Grido di Pace, e di celeste affetto,
Guatando il Mar varcato, e il laccio infranto
Qui depongo la Cetra, e chiudo il Canto.

Pubblichiamo qui i seguenti componimenti, perché i redattori del ms. etichettano il ms.stesso come raccolta di "improvvisi" o dichiarano l'occasione dell'improvvisazione. Cianfogni invece riporta questi versi nel secondo volume, e dunque non come improvvisi.
(Il testo a sinistra è quello pubblicato da Cianfogni. In apparato le varianti dei mm.ss.)

(Ms. SächsischeLandesbibliothek DresdenOb.38, ff. 15^{v} – 16^{v})
Rime del med:^{mo}Sig: Cav:^{re} fatte all'improvviso in occasione di esporre nelle stanze in zecca nuova del Sig: Massimilian Soldani scultore[1046], che in vedendo alcune statue li fu detto dicesse qualche cosa sopra le med:^{me}.
Sopra l'Arca nuova di S. M:^{a} Maddalena de Pazzi.

[1044] *Exodi 15.20. Sumpsit ergo Maria Prophetissa, Soror AAron, tympanum in manu sua; egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis, et choris; quibus praecinebat dicens, Cantemus Domino; gloriose enim magnificatus est, equum et ascensorem ejus dejecit in Mare.* (nota Cianfogni). La profetessa Maria e la sorella di Aronne son dunque le vergini sopra citate.
[1045] Si comprende da questo verso la scelta di Perfetti di scegliere la scena del giubilo delle vergini per chiudere il canto: con questo vocativo il poeta si rivolge alle due donne del testo veterotestamentario, ma anche alle religiose che lo ascoltano.
[1046] Massimiliano Soldani (1656-1740), da Montevarchi, fu per quattro decenni "custode" della zecca di Firenze. Coniò innumerevoli medaglie celebrative, ma adoperò la sua tecnica di bronzista di alto livello anche per statue e gruppi tridimensionali.

(Il componimento è presente anche nel ms. 250 Moreni di Firenze, ff. 99^{v}–100^{v}, e nel secondo volume di Cianfogni 1748, pp.165-6, dove vien definito “cantata”)

Vieni omai colomba bella,
Vieni all’Arca tua novella
Il diluvio già cessò.
Stendi pur sicuro il pie’ — vicino M
Dotta man dello scultore. — desta D — scoltor D scultor M
Con quel bronzo la formò
Per un simbol del tuo amore
Per idea della tua fe’.

Chiuse in quest’augusto avello — angusto DM
A ogni tanto il ramoscello — e ogni D
Mostra a noi di quell’oliva
Che alle vergini ravviva — *post hunc alium v. scr. M*: per angelico costume
Nella lampa il lume ascoso. — acceso D — della lampa il chiaro lume M

Tu che sempre il Caro Sposo
Colla lampada aspettasti — *hunc versum om. D* — con la M
E se il letto gl’infiorasti — *hunc versum om. D*
Colle pure, ed odorose — con le M
Virginali tue virtù,
Volgi un poco il guardo in giù,
E quest’urna attenta mira.

Vedi il bel serto di rose,
Che d’intorno a lei s’aggira
Tu per rose rendi stelle
A tant’anime sì belle,
Che verranno a te d’avanti — davante D
E da’ globi tuoi stellanti
Manda fuoco, aita, e luce — vita D
Al tuo popolo, al Gran Duce. — e al gran D

(Ms. 250 Fondo Moreni della Biblioteca Riccardiana-Moreniana di Firenze, ff. 97^{v} - 99^{r}, Ms. SächsischeLandesbibliothek DresdenOb.38, ff. 16^{v} – 18^{r}. I primi18 versi sono pubblicati in Cianfogni 1748, vol. II, pp. 166-167, gli altri alle pp. 169-170.[1047])
“Sopra il modello d’una Madonna Addolorata con Giesù Morto”

[1047] Cianfogni pubblica questi versi divisi in due distanti e distinti componimenti, definiti rispettivamente come “canzonetta” e come “invocazione alla Vergine Assunta in Cielo”. Impossibile stabilire quale sia la situazione autentica e anche quale redazione sia *recentior*. Propendiamo per l’indipendenza delle due tradizioni.

Vergin miro in te il dolore,
Che il tuo figlio ti recò,
Ed in Lui scorgo l'orrore
Del peccato, che il piagò. — ch'l M

Io rimiro al Figlio accanto — il M
Il tuo cuor, che oppresso langue, — ch' M
E confondesi il tuo pianto — confondersi M
Entro il Mare del suo Sangue.

Veggio un Angel lacrimoso, — Angiol M
Che mirarlo non sostiene, — mirando M
Piange un altro, e in mano tiene
Il crudel serto spinoso.

Ma so ben quel che ti preme
Il bel cuor con più gran lutto;
E' un dolor più grande e forte
Al pensar, che la tua morte,
Che di bene eterno è seme,
Così scarso ottiene il frutto. — *hic finem prioris carminis statuit Cianfogni*

Vergin bella all'Etra ascendi
Al divin tuo Figlio in seno
Figlia Ancella, e Madre, e Sposa,
Qual di fumo alma odorosa
Verga, al Cielo il volo stendi,
Appoggiata al Tuo diletto,
Che fu tua vita, e sostegno, — guida M
Voli al talamo, ed al Regno.
Gran saetta a grand'oggetto:

Già ti miro al Trono accanto, — a canto M
Tra le folte immense schiere — fra M
Della Corte alta, immortale, — alma M
Dispiegare ambedue l'ale
A quel lume eterno e santo;
Colla mente, e in un col cuore — con l'intender, col volere M
Tutto intendi, e tutto vuoi,
Perché intendi, e vuoi il tuo figlio, — quel ch'intende, e vuol tuo figlio M
Onde adempie il gran consiglio
Il gran Dio ne' pregi tuoi. — preghi M

Tu sei il Mar di vetro eletto,
Di cristallo e puro e fino,
Che sta a pie' del Tron Divino — appiè M
Per suo specchio, e suo diletto:

In te mira il sommo bene
E mirandoti in riflesso, reflesso M
A mirar Ei vien se stesso,
Da cui in Te lume poi viene;
Da quel lume un raggio scenda
Nella valle atra di pianto,
E quel lume appunto sia,
Come il fuoco già d'Elia,
Che scendendo all'Ara accanto all'Arca a canto M
Acqua, e Terra, e tutto accenda.

INEDITI

FRAMMENTO DI PASTORELLA NON PUBBLICATO DAL CIANFOGNI

Questi tre versi non sono compresi nella raccolta dal Cianfogni ma costituiscono una specie di tradizione indiretta, poiché li troviamo citati nella *Vita* del Mazzolari (Mazzolari 1751, p. 233).

Il biografo citava questi tre versi come esempio di quanto il Perfetti si sforzasse di «investirsi» della «maniera di pensare» e del «modo d'esprimersi di pastori e pastorelle»[1048] e vedeva in questa specie di realismo una dote del poeta che ne spiegava il successo.

E' ancora Mazzolari a dirci che questi versi vengono da un componimento sollecitato da una «brigata di persone dotte e letterate»[1049] che avevano chiesto al Perfetti di comporre versi nei quali la pastorella chiedesse ad Elpino spiegazioni sul fenomeno dell'eclissi, dato che una eclissi si era effettivamente manifestata in quei giorni.

Si tratterebbe dunque di una pastorella di tipo diverso da quelle esaminate sopra, che concludevano le rappresentazioni estemporanee.

Forse vedovo il Sole oggi è restato,
E la Luna sua sposa in Cielo è morta,
Che il lucido cangiò suo manto usato ?

INEDITI DAI MANOSCRITTI

(Ms. C. VI. 20 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ff. 172^{r} – 175^{v})

Laude Spirituale cantata all'improvviso dall'Ill.mo Sig. Cav.^{re}: Bernardino Perfetti In occasione delle Missioni fatte in Siena

[1048] Mazzolari 1751, p. 233.
[1049] *ibidem.*

L’anno 1720.[1050]

Vergine pura, e bella
Al tuo fattor diletta
Senza colpa concetta
Originale

Tu fusti, e vento, e strale
Contro l’angue d’Averno
Scelta fin ab eterno
Al Verbo Madre.[1051]

Come Dio a tutti è Padre
Madre di tutti sei
Ed ogni alma ricrei
Col pio tuo sguardo.

Ma pur s’io ti riguardo
Veggio la tua serena
Fronte verso di Siena
Ancor più volta.

Città che vive accolta
Sotto l’Virgineo Manto[1052]
Ed accolta altrettanto
Entro al tuo Cuore.

In guardia del tuo amore
La pose un giorno Ansano

[1050] Sulla rilevanza di questo inedito abbiamo già discusso nella parte finale della introduzione di questo volume. Si tratta di una testimonianza concreta della vicinanza della pratica performativa del nostro cantore alla prassi pedagogica dei gesuiti.

[1051] Quartina contraddittoria nelle affermazioni mariologiche. Con una formula ridondante (*fin ab eterno*) si afferma la posizione di Maria all’interno della coeternità del Figlio, mentre la lotta contro l’*angue d’Averno* si determina nel momento del peccato dei progenitori e non *ab aeterno*. Può essere una imprecisione teologica, oppure un esempio di quella ridondanza di affermazioni aretologiche e devozionali nel culto mariano diffuse per tutto il seicento. Se invece consideriamo questi versi come prodotti coscientemente dal poeta, allora dobbiamo probabilmente considerare che abbia in mente la dottrina scotista della predestinazione di Cristo: Dio vuole *ab aeterno* la gloria di Cristo, indipendentemente dalla caduta (*lapsus*) di Adamo e dalla necessità della redenzione, come afferma il Dottor Sottile nella *De praedestinatione Christi eiusque Matris (Reportatio Parisiensis*, III, d. 7, q. 40). L’incarnazione stessa della seconda figura della Trinità è parte della sua divinità e del compoimento del disegno della creazione e non è determinata dall’accadimento del peccato di Adamo. Anche la mariologia scotista dipernde da questa predestinazione *ab aeterno* del ruolo di Maria, accresciuto dal ruolo attivo nella procreazione della carne che il teologo francescano Le riconosceva. Nel 1633 il Capitolo Generale di Toledo dei Frati Minori aveva raccomandato ai predicatori francescani di riconoscere proprio Giovanni Duns Scoto come teologo a cui sempre ispirarsi.

[1052] L’iconografia diffusa della Madonna del Manto o della Misericordia, di origine cistercense, è molto presente anche nei culti mariani cittadini. A Siena si ricordano, solo a titolo esemplificativo, quelle quattrocentesche di Domenico di Bartolo nella Sagrestia Vecchia del Santa Maria della Scala e di Giovanni di Paolo nella Chiesa dei Servi. Sotto il manto protettore della Vergine sono spesso raffigurate tipologie umane che rappresentino l’interezza della popolazione della città offerta a Maria.

Tosto che nel Giordano[1053]
Fu' lavata.

Città sempre allattata
Come Figlia al tuo seno
Per lei di latte pieno
E insiem d'amore.

Deh'volgi, e l'occhi, e l'cuore
Al popolo devoto
Che a te s'offerse in voto
Nel tuo Tempio.

E sei volte[1054] l'esempio
Rinnovò di tal dono
Trovò presso al tuo Trono
Sempre aita.

Quando venne assalita,
Da fier nemico in guerra
Questa diletta Terra
La salvasti.

Tremante il suol fermasti,
Fuggisti, e fame, e morte
Saggia Rachele, e forte
Alma Giuditta.

Tu di Sionne invitta
Torre da cui ne pende
Forte armatura, e scende
Ogni possanza.

In fonte di speranza
Dea d'ogni virtute
Madre della salute
E di pietade.

Mercè di tua Bontade
Tutti cangiono affetto

[1053] Il martire Ansano, santo protettore di Siena, fu secondo la tradizione agiografica il primo battezzatore dei senesi nel III sec. Il riferimento al fiume dove fu battezzato Cristo allude dunque qui al passaggio di Siena alla religione cristiana.
[1054] Non chiaro per chi redige queste note il numero sei. La tradizione riporta quattro circostanze di offerta delle chiavi della città alla Vergine, in occasione di attese o risolte calamità: nel 1260 per invocare la vittoria nella incombente battaglia che fu quella di Montaperti; nel 1483 (si veda la tavoletta di Gabella n. 41 del Museo delle Biccherne dell'Archivio di Stato di Siena) per la rappacificazione tra i Monti cittadini; nel 1526 prima della battaglia di Porta Camollia; nel 1555 durante l'assedio di Siena. Può darsi che le altre due volte si riferiscano al recupero della poi miracolosa immagine della Madonna di Provenzano dopo la fine rovinosa dell'assedio e alla dedica a Lei della Chiesa ai primi del seicento.

Onde l'error ricetto
In lor non trovi.

Qual aquila rinnovi
Ognuno le sue piume
E nel tuo puro lume
Il guardo giri.

Siena te ognor sospiri
Gran Madre, e sempre sia
Cittade di Maria
Nell'opre ancora.

Del Sol Divino aurora
Discaccia da ogni cuore
Il gelo, e 'l cieco errore
Del peccato.

E se' t' ha' collocato
Un Tempio ove già pria
La colpa iniqua, e ria
Avea la sede.[1055]

Col Virginal tuo piede
Calpesta il rio Serpente
E schiaccia il capo, e l'dente
Al fier nemico.

Nuovo refugio, e antico
Inalbera 'l tuo velo
Stendardo verso il Cielo
A chi cammina.

Tu Madre, e tu Regina
D'un popol, che t'è Figlio
Scampato dal periglio
Del peccato.

Qual Madre tiensi al lato
Il tenero Bambino
Al cuor tienti vicino
Il popol nostro

Onde all'empio mostro
Ch'al nostro bene invidia

[1055] La strofa può alludere alla sostituzione del culto della Vergine alle divinità pagane (in questo caso riferendosi al Duomo di Siena, dedicato alla Madonna Assunta), oppure alla Chiesa della Madonna di Provenzano, che si sovrappose all'inizio del seicento con la sua mole e la piazza antistante ad una parte del quartiere che a quei tempi era malfamato per ospitare i postriboli.

E ch'al calcagno insidia
Ei non paventi.

Di tue grazie i torrenti
Versa prima sull'alme
E poscia sulle Salme
Inferme, e frali.

Deh ! tu c'impenna l'ali
Verso del sommo amore
Ch'è centro d'ogni cuore
E d'ogni brama.

Ciascun Madre ti chiama
Vergine benedetta
Ciascun da te aspetta
E lume, e aita.

La tua imago scolpita
Sta sulle nostre porte
Stia con pennel più forte
In ogni seno.

E allor che l'rio veleno
Di morte vuol far via
Nel cuor qui sta Maria
Vi trovi impresso.

Mai non gli sia permesso
Toccar questa Magione
Di Dio l'arca, e Dagone[1056]
Insiem non stanno.

D'ogni periglio, e danno
Di fame, guerra, e morte
Libera o Vergin forte
Questa Terra.

La tua bocca disserra
La tua bocca di miele

[1056] Dagon era un demone adorato dai Filistei, rappresentato per metà corpo di uomo e per metà pesce. I Filistei avevano rapito l'Arca e portata nel tempio di Dagon, ma per due volte trovarono al mattino la statua del demone caduta ai piedi dell'Arca. 1Re, 5, 1-5: *Philisthiim autem tulerunt arcam Dei, et asportaverunt eam a lapide Adjutorii in Azotum. Tuleruntque Philisthiim arcam Dei, et intulerunt eam in templum Dagon, et statuerunt eam juxta Dagon. Cumque surrexissent diluculo Azotii altera die, ecce Dagon jacebat pronus in terra ante arcam Domini: et tulerunt Dagon, et restituerunt eum in locum suum. Rursumque mane die altera consurgentes, invenerunt Dagon jacentem super faciem suam in terra coram arca Domini: caput autem Dagon, et duæ palmæ manuum ejus abscissæ erant super limen: porro Dagon solus truncus remanserat in loco suo. Propter hanc causam non calcant sacerdotes Dagon, et omnes qui ingrediuntur templum ejus, super limen Dagon in Azoto, usque in hodiernum diem.*

Del popolo fedele
A Dio favella.

Digli Signore è questa
La mia cara Cittade
Ch'un dì la tua pietade
Mi die' in dono.

Signor miei figli sono
Li miro come Madre
Mirali tu qual Padre
O mio gran Figlio.

Se alcun per reo consiglio
Da te partissi un giorno
Ora fan tutti ritorno
Io li presento.

Son parte dell'Armento
Che tu già ricomprasti
E col sangue lavasti
E col tuo pianto.

Vivon sotto il mio manto
Vivon entro al mio cuore
Oggetti del mio amore
E di mia cura.

Non provin la sventura
I tuoi, ed i miei Agnelli
D'andar maj tra rubelli
Al fuoco eterno.

Ne rinfacci l'Inferno
Se 'l popol di Maria
Al fin sua preda sia
Doppo la morte.

Ma rotte le ritorte
Del fral caduco velo
Gli veda tutti al Cielo
A me d'intorno.

Nell'immortal soggiorno
Vengan tra tanti, e tanti
Concittadini Santi
A farti gloria.

E cantin la vittoria

Del tuo dell'amor mio
E cantin viva Dio
Viva Maria.

(Ms. 250 Fondo Moreni della Biblioteca Riccardiana-Moreniana di Firenze, ff. 95^{v} - 97^{r})
"Maria a pie' della Croce"

Ecco in Croce un uomo Iddio
Moribondo il mio Giesù;
Giusto Padre, a mondo rio
Dimandate altro di più ?

Padre alla grand'offesa
Del vecchio Adamo, ecco Betlem novello
Che dà riparo: omai altro non resta
Che un avanzo di vita: e non si desta
In te pietà, né ancor placata è l'ira.
In faccia al figlio mira
E mira il duolo, e le piaghe e ascolta quelle
Sanguigne voci d'innocente Abelle.

in margine scr. M: aspice in faciem X: tui[1057]

Quel Sangue Santo,
Che a terra cade
Chiede pietade
Dal Genitor.

Ma il Padre intanto
Non vi si volta
Ch'ei non ascolta
Voci d'amor.

Se dunque il tuo gran Padre
Figlio, non mira in te se non le spoglie
Del protervo Esau; miri la Madre
In te Giacob, la madre tua diletta
E se l'alto verdetto
Chiede tutto il suo sangue, ad esso accanto
Tutto veggio versare anco il mio pianto.

Mio figlio esangue
Misto al tuo sangue
Ch'è sangue mio
Di pianto un rio

[1057] Ps., 83, 10: *Protector noster, aspice, Deus, / et respice in faciem christi tui.*

Io verserò.

E cara fia
La pena mia
E dolce il pianto
Io al figlio a canto
Morir potrò.

Figlio al ciel se il guardo giri
Dio sdegnato è contro te
Volgi all'umo le pupille
Mira il frutto delle stille
Del divin sangue versato

Che al torrente del peccato
Un grand'argine oggi fe'
Mira come pentito
Empio ladrone ti chiede
Al suo fallo mercede,
Vedi tant'alme, e tante
Salvate ..... Ah che vuol dir questo sospiro ?
Quel pianto, che in te miro ?
Pianti e sospir fecondi di mistero,
Ah che ciascun mi dice — ciascun *conicimus*: giascun (*fortasse* già se un) M
Dura sorte infelice
Del sangue mio, di cui per voglia rea
Pochi il frutto godranno
Benché avanzi a salvare un mondo intero.

Sento dirmi, e qual prò — *in margine scr. M:*quae utilitas in sanguine meo?[1058]
Del mio sangue a tanti fia
Apro in ogni piaga mia
Un gran fonte ad Isdraelle
Per far agnelle
Che a salire invito al monte, — *in margine scr. M:* ascendamus ad montem Domini[1059]
Ma la sete sta nel fonte — *in altero marg, scr. M:* sitio

E non sta nel gregge infido
Per la sete, ond'è che io grido
E di sete ancor morrò:

Ah questo sol mancava
Mio dolcissimo figlio alle tue pene
Al mio dolor, veder tant'innocenza

[1058] Ps., 29, 10: *Quæ utilitas in sanguine meo, / dum descendo in corruptionem ?*
[1059] Mich., 4, 1-2: *Et erit: in novissimo dierum / erit mons domus Domini præparatus in vertice montium, / et sublimis super colles: / et fluent ad eum populi, / et properabunt gentes multæ, et dicent:/ Venite, ascendamus ad montem Domini, / et ad domum Dei Jacob*.

Tanto sangue divin versato invano
Per tant'alme ribelli
Spine, chiodi, e flagelli
Ond'è trafitto il crine, il pie', la mano
E sei tutt'una piaga, il cuore almeno
Intatto ti serbaro; il cuor che assale,
Tinto d'atro veleno
Dell'uman fallir barbaro strale.
Alme rie quel cuor lasciate
Senza piaga per pietà;
E la piaga che vi feste
Quando un dì peccar voleste
Colle lacrime lavate
Ch'altro balsamo non ha.

CANZONETTA
"Vanità di chi s'innamora"
Ms. 56 fondo Pecci Bibl. Moreniana FI, ff. 220^{r} – 221^{r}

Udite amanti: Amore è una pazzia
Figlia dell'ozio, e di stoltezza nato,
Ma dal desìo rimase mascherato
Con la divisa della simpatia.

Fuore è un fuoco a cui dette il natale
Esca gentil lo lusinghiero volto
Che sempre in testa a fragil ben rivolto
Al nobil centro suo non spiega l'ali.

Amore è un mar, che sotto placid'onde
Le più fiere tempeste in seno annida,
Onde quel cuor, che al suo seren s'affida
Disperi qui di ribaciar le sponde.

Qual l'angue rio, che sotto fiori, e l'erba
Cela la morte a chi malcauto il preme
Sotto il bel verde di fallace speme
Il tossico fatale Amor riserva.

E pure a questo pestifero veleno
Accostaro le labbra i novi amanti
Volano a quest'ardor farfalle erranti
Spiegan le vele a questo mare in seno.

So che impiaga quel ciglio lusinghiero

In cui si mira tutto il ciel ristretto,
Di cui l'Amor fu fabbro, e l'architetto,
E la bellezza gli dettò il pensiero.

Il Dio di Gnido allor che il dardo scocca
Che porta nel ferir l'incendio al cuore
Per far più caro un così bel dolore
L'accosta prima a quella vaga bocca.

Ma se talora ad altri oggetti gira
Il vostro vago sol gli ardenti rai
Chi può ridir con quante pene e guai
L'occhiuta gelosia v'ange, e martira.

E se quel labbro in cui l'Amor fu nido
Dispensa ad altri in avveduto riso
Il vostro cuore in più dolor diviso
Lo spera amante, e lo spaventa infido.

Così qual nave, a cui serve di scorta
Nel dubbioso camin la Cinosura
Finché risplend'ella sen va sicura
Ma se non risplende più rimane assorta.

Dido lo dica allor, ch'in mezzo all'acque
Vide la fiamma sua gir fuggitiva
Qual navicella che di scorta è priva
Nel mar del proprio duol estinta giacque.

Dunque se mai l'Amor brama il cimento
Vaga del nostro mal folle passione
Al suo desio risponda la ragione
Non compro tanto caro un pentimento.

Quanto più lieti, e più felici l'anni
Menar tra boschi con le pastorelle
Che semplicette al par quanto che belle
Non provano d'Amor già mai l'inganni.

Non sa turbarle il dì nubi la cura
Di torbidi pensier timor gelosi[1060]
Tramonta il sol ne dolci lor riposi
Importuna vigilia all'occhio fura.

Così diventa all'innocente stuolo
Scuola di purità l'onda del fiume,
E l'augellin, che spiega al ciel le piume
Insegna al cuor la libertà del volo.

Così chi vuol goder felici i giorni
Non ponga il pie' nell'amoroso impaccio

[1060] Così il ms.; ci sembra di dover congetturare: *non san turbarle il dì nubi, la cura / di torbidi pensier, timor gelosi:*

Se già vel pose almen rompa quel laccio
E se già lo spezzò più non vi torni.

APPENDICI

APPENDICE 1

Pubblichiamo la traduzione originale in italiano del capitolo che Fernow dedica agli improvvisatori italiani. Il testo è un contributo importante sulla poesia estemporanea del secolo di Perfetti, non disponibile altrimenti in lungua italiana.

Da:

Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien*, Zürich, 1806
Volume II, pagg. 303-416.
(trad. di Antonio Vannini)

SUGLI IMPROVVISATORI

Est Deus in nobis: agitante calescimus illo. (Ovidio)

La capacità di trattare ogni oggetto in poesia senza prima prepararsi, ma dentro i legami della lingua delle Muse, questo talento, coltivato ad alti livelli di capacità artistica solo in Italia, da questa parte delle Alpi è una comparsa così estranea, che tra di noi si concepisce appena un'idea di questa maniera di far poesia, e ancor meno dell'elevato piacere che il suo esercizio, se condotto con maestria, produce nella vita sociale. Un ben riuscito *Impromptu* di poche righe – il più alto che riesca a comporre in tal modo lo spirito poetante degli esteti oltremontani – offre appena un sentore dell'attrazione spirituale che un *improvviso*[1061] ben condotto produce in una cerchia di ascoltatori colti. Anzi, sembra che l'arte della poesia non possa mostrare il proprio potere sull'animo con più forza che con la poesia di questo tipo, dove il poeta nel momento dell'entusiasmo creativo, inonda col suo canto senza mediazioni l'anima dell'ascoltatore, che rimane catturato da quell'entusiasmo.
Questo effetto, che il canto dell'improvvisatore còlto dall'entusiasmo mai fallisce, non lo può generare nella stessa misura una poesia segnata col timbro della perfezione e portata avanti con tutta l'arte della declamazione. L'energia raccolta in se stessa in un sol punto e tesa al più alto grado, con la quale agisce in questi momenti la potenza spirituale del poeta; la lotta incessante con le difficoltà dell'arte e della lingua; i sorprendenti canali con i quali il cantore tanto felicemente riesce a districarsi dal labirinto nel quale il suo fuoco lo ha avviluppato; l'entusiasmo vivace che rende nel cantore più potente la fiamma dell'ispirazione durante questa battaglia dalla quale il poeta si diffonde attraverso la cerchia degli ascoltatori, quell'entusiasmo che così moltiplicato torna a reagire sul genio del cantore, - tutti questi elementi della improvvisazione hanno necessariamente da creare effetti che mai raggiungerebbe neppure la più alta perfezione di un'opera poetica, che produca solo pacate specialità, che faccia gustare tranquille visioni sorretta da una declamazione composta ad arte. E se mai il prevalere dell'ispirazione entusiastica sullo stato sobrio e sui freddi colpi dello spirito si esprima visibilmente in un effetto artistico, questo è il caso del poetare estemporaneo, in cui l'intensità della potenza si trova in un rapporto inverso con il tempo che impiega a raggiungere il suo pieno effetto ... Tuttavia facciamo dipingere ad un italiano i sintomi che si offrono allo spettatore in scene di questa sorta: uno scrittore pieno di spirito di quella nazione, l'abate Bettinelli, ci dà nel suo scritto *Dell'entusiasmo delle belle arti* un quadro tanto vivace quanto preciso che qui riportiamo in traduzione libera.

[1061] In italiano nel testo. D'ora in avanti le parole o le frasi in corsivo corrispondono a ciò che nel testo è scritto in italiano, eccezion fatta per le citazioni in latino, in spagnolo e francese, scritte in queste lingue anche nel testo. (*n.d.t.*).

“Ho spesso avuto occasione – dice questo scrittore – di ascoltare uno dei migliori improvvisatori e l’ho guardato con grande attenzione mentre si esibiva. Prima il cantore stava un lasso di tempo in silenzio e per così dire indeciso; poi iniziava il suo canto lentamente e senza decisione, urtava prima con la rima, poi con il concetto – segno che l’entusiasmo non era ancora arrivato, che il poeta si trovava ancora sul suolo come gli ascoltatori. Ma all’improvviso se la prende con questo suo stato, o almeno così puoi presupporre, e lo vedi riprender vita e infiammarsi; l’entusiasmo dispiega la sua ala e lui si alza in volo. I segni di questo slancio sono visibili nella sua espressione. Con viso rasserenato e estraniato da ogni cosa presente, rivolge lo sguardo al cielo, in posizione immobile e dimentico di se stesso; non è più dove si trovava poco prima e non vede più quel che vedeva poco fa. La cortina è caduta; una scena nuova, una prospettiva nuova, un nuovo mondo si presenta al suo sguardo in una luce scintillante. Pronuncia discorsi, invocazioni, descrive le situazioni con tanta chiarezza, tutte le cose con tanta cura dei particolari e suscitando un tale interesse che solo la reale astanza può suscitare. Queste meravigliose visioni, queste incantevoli apparizioni accendono la sua passione, la sua partecipazione diviene sempre più piena di vita e gozzoviglia nel cibarsi della loro immagine. La fiamma scintilla crescendo per ogni vena; sfavillano i suoi occhi, un rossore intenso colora le sue guance; un sorriso ispirato sta sospeso intorno alla sua bocca; è scosso da un brivido di gioia; tutta la sua figura è in movimento.

Cosi, infiammata e accesa da pura fiamma, la sua voce si innalza più forte; i suoi gesti divengono più vivaci, i suoi movimenti più intensi. Un flusso di idee, di immagini e rime lo inonda, lo sommerge, lo sopraffà tanto che le parole non bastano più a contenerle: egli si sente imbrigliato e oppresso. I versi premono e si spingono l’un l’altro, vanno alla carica, onda su onda, impetuosi, insostenibili, tanto che il suonatore di chitarra che accompagna il canto può appena stargli dietro, costretto spesso a tocchi troppo precipitosi e senza regola e viene spesso fatto uscire dal tempo. Ma all’improvviso talvolta il flusso del canto s’irrigidisce nel bel mezzo del fluire, o perché è scesa la cortina della scena interiore, o perché s’afflosciano le fibre sotto la violenta tensione. Con altri tempi, il cantore persiste anche per ore senza difficoltà in questo stato d’animo.

In tale stato il poeta esprime, spesso senza rendersene conto, le cose più belle ed insolite; le rime si dispongono da sole al loro posto; le espressioni più elette, più nobili e vivaci si adattano spontaneamente al pensiero; l’armonia si assoggetta alla quantità del metro. Rifulge l’anima stessa del cantore, a calcare la scena nel perfetto splendore della sua potenza, a mostrarsi nella sua sovrana indipendenza, a parlare la sua lingua superumana, a dominare su tutti gli altri.

Intanto il piacere si diffonde nella cerchia degli ascoltatori, un moto di delizia che istintivamente erompe battendo il tempo in un chiaro giubilo. L’ascoltatore si sente sollevato e sta dietro al balzo del cantore. Come una sfera colpita di qui e di là, l’entusiasmo vola dal poeta all’ascoltatore e da questo torna al poeta e sempre crescendo sull’ala cangiante, aumenta all’uno e all’altro il piacere, l’estasi, l’ebbrezza.

Anche la parte finale di una tale scena dà materia a considerazioni molto particolari sul cantore e sull’ascoltatore. E’ straordinaria nell’uno e nell’altro la spossatezza dopo l’eccezionale sforzo che sembra essere andato oltre le possibilità degli organi fisici e dello spirito. Vi è poi la quiete tacita e il silenzio solenne, proprio come se l‘anima dell’ascoltatore, persa nello stupore o posta fuori di sé, fosse ancora, nel suo profondo, in ascolto dell’eco del canto; come se adoperasse quella pausa per tornare in se stessa e sulla terra, da dove era partita per seguire il cantore in una sfera più alta e sconosciuta. Perciò si osserva sempre che il meno sensibile ed intelligente tra tutti rompe per primo il silenzio e sommerge dei soliti complimenti il cantore; quelli invece che hanno sentimenti più profondi più tardi li vedi muoversi e riscuotersi dallo stato di rapimento. Tutti questi sintomi non si mostrano evidenti ogni volta in tali scene, ma solo quando il poeta si trova nella condizione d’animo adatta a divenire davvero ispirato e a rendere partecipe del suo stato la cerchia degli ascoltatori. Una cerchia di eletta condizione può contribuire molto all’instaurarsi di quello stato, specialmente se composta di amici del poeta o di persone da lui stimate. Il plauso che vien profuso ai passi più belli del canto aumenta la fiducia del poeta in se stesso e il suo piacere ed è un incitamento che lo eccita per mietere nuove lodi. La bellezza raddoppia colpo su colpo e con quella cresce il plauso. Questo reciproco fervore è per il poeta il miglior suono di chitarra che può accompagnare il suo canto e mettere in moto il suo entusiasmo”[1062].

[1062] In traduzione tedesca nel testo e qui ritradotta in italiano da quella versione. (*n.d.t.*)

Dopo questa descrizione sostanzialmente fedele dell'effetto procurato dall'arte dei poeti improvvisatori, non dispiacerà al lettore, per completare i tratti del quadro, scoprire più precisamente la particolarità dell'entrata in scena.
Quando la cerchia del pubblico è riunita, l'improvvisatore richiede l'argomento per il primo canto. In genere si lascia questa scelta a una signora, o a un erudito, o a un amico, o almeno a una persona che si voglia onorare con questo privilegio. L'uditorio viene allora intrattenuto ancora per qualche minuto con una sinfonia o una semplice fantasia dal musico che è lì per accompagnare il canto. In questi pochi momenti l'improvvisatore crea la propria disposizione, senza per questo estraniarsi dalla società del pubblico. Sicuro della propria arte per il molteplice esercizio di essa, il poeta lascia appena notare che il suo spirito viene occupato da qualcos'altro. Intanto l'uditorio aumenta e si dispone in ordine nei posti. Ecco che termina la sinfonia e già il cantore guadagna la sua posizione di fronte al pubblico. Un bicchiere d'acqua o di limonata su un tavolo vicino a lui è il suo fonte Ippocrene, dal quale bagna il palato durante il canto. Il musico preludia; il poeta annuncia al pubblico il tema che gli è stato assegnato e inizia immediatamente il suo canto, al quale in genere serve da introduzione una breve invocazione, adatta al soggetto, ad una musa o a una divinità; spesso però attacca subito il suo soggetto senza introduzione. Ogni orecchio intorno ascolta in un silenzio pieno d'aspettativa; gli sguardi di tutti sono fissati sul cantore, a malapena si sente respirare. Ma il primo slancio felice del poeta mette in movimento gli animi; al suo entusiasmo partecipano gli ascoltatori e a poco a poco seguono più o meno fortemente le espressioni sopra descritte. Nessuno rimane per altro tempo senza lasciarsi coinvolgere. Non appena in una strofa il pensiero preludia e attraverso una rima si prepara la responsione metrica e la fantasia dell'ascoltatore lavora col poeta e tanto spesso questo si incontra col pensiero del primo, o attraverso una variazione stupisce la sua aspettativa, ingannandola, o sfugge felicemente ad una difficoltà, tanto il sentimento della gioia e dello stupore erompe in un alto plauso sempre più vivace e rumoroso, quanto più cantore e ascoltatore si danno slancio, fino a che finalmente sgorga nel giubilo generale allorché la mèta viene raggiunta. Un atto dello spettacolo termina così. Il cantore si riposa, si asciuga il sudore dalla fronte infocata e si svaga per pochi minuti con la folla che lo circonda con letizia. Dopo una breve pausa, il musico si dispone per una nuova sinfonia, l'improvvisatore richiede un nuovo tema, l'uditorio si mette a posto e si ripete la stessa scena talvolta per tre, quattro o cinque volte. Verso la fine, prima di chiudere lo spettacolo, per intrecciare ancora una corona sfavillante al suo talento, l'improvvisatore sorprende l'uditorio con una breve ripetizione costretta in poche stanze del contenuto dell'intero canto, che lui sa legare artisticamente in un tutto organico, anche se spesso quel contenuto era costituito di argomenti disparati.

Gli improvvisatori cantano correntemente in tutti i tipi di versi dell'arte poetica italiana. Un tempo si servivano di solito soltanto dell'ottava rima, finché nella prima metà dello scorso secolo fu introdotto il metro cosiddetto anacreontico dal Cavalier Perfetti di Siena, il più famoso improvvisatore del suo tempo; e poiché è molto più facile cantare in questo metro, hanno quasi rimosso l'ottava rima. Tuttavia ancora oggi i maestri ritengono più consono alla dignità della loro arte cantare in questo metro, nel quale soltanto un talento ben esercitato e ricco può muoversi con la facilità che richiede l'improvvisare, mentre si servono dell'anacreontica solo per trattare soggetti poetici scherzosi o giocosi. Sonetti *all'improvviso* vigono solo per l'*impromptu*, e di rado l'improvvisatore si serve di questa forma metrica, perché ha troppo poca estensione per esprimere più di un pensiero e la ricchezza di un'arte che si sviluppa in un'ispirazione crescente e consona alla sua dimostrazione.

Per ogni tipo di metro, il cantore ha una propria melodia nella quale per metà canta i suoi versi, per metà li recita. Questa melodia è sempre facile e piacevole e si adatta così bene ad ogni materia perché qui, come nei tempi antichi, la musica è subordinata alla poesia e serve esclusivamente all'ornamento del canto e al riempimento dei vuoti tra le stanze e i singoli versi. La maggior parte delle melodie disponibili di questo tipo (alcune delle quali riporteremo alla fine di questo scritto) sono esse stesse ideate dai più celebri improvvisatori.

Per quanto quest'arte sia difficile già in sé, tuttavia pone attenzione ad impedire che non intercorrano inganni e impone in vari modi a se stessa legami che non aggiungono niente alla sua interna perfezione e alla sua bellezza, ma la rendono ancor più difficile e degna d'ammirazione: il talento che lotta per il plauso e per

l'onore, sicuro in anticipo della sua vittoria, volontariamente si fa mettere questi lacci, oppure ne inventa di ancora nuovi nella presunzione di rendere il suo trionfo più sfavillante. Legami di questo tipo sono le forme metriche prima descritte, le rime sopra citate, un numero determinato di strofe nelle quali il tema deve essere sviluppato o compresso; ritornelli o chiuse che ritornino dopo ogni strofa e siano legati tra loro attraverso il pensiero e la rima, e altre cose simili. Se, come spesso succede, due improvvisatori in ottava rima cantano in contrasto, è regola che ciascuno riprenda la rima con la quale l'altro ha concluso e la renda rima iniziale della sua battuta. Tutte queste difficoltà delle quali si carica in qualche modo l'arte dell'improvvisatore si riesce a superarle di sicuro soltanto nella lingua italiana.

Quest'arte, antica come l'arte poetica stessa e tra tutti i popoli prima espressione naturale del risveglio della capacità di creazione poetica nell'infanzia della loro cultura e non estranea neppure agli antichi, dopo la rinascita delle arti e della scienza, si è mantenuta solo in Italia come arte ancora vitale e da allora costituisce un ramo proprio della poesia di questa nazione. Molti vi si dedicano completamente e il suo esercizio, se vuol avere successo, richiede loro una precisa disposizione e uno specifico tipo di impegno. Chi, insieme col talento dell'arte poetica, non possieda anche quella eccezionale flessibilità della fantasia, quella profonda sensibilità e quel calore del sentimento attraverso i quali l'animo si lascia porre nello stato dell'ispirazione che conosciamo dalla descrizione di prima, e quella straordinaria disponibilità della memoria che mantiene sempre assolutamente in ordine la riserva ricchissima di idee, immagini ed espressioni, - questo certo dalla cattedra potrà creare opere poetiche eccezionali e perfette, ma l'arte dell'improvvisare non sarà alla sua portata. Ci sono infatti ottimi poeti, e i più sono stati in Italia, che però non possiedono il talento proprio dell'improvvisatore; altri al contrario, ben forniti di questo talento, erano solo mediocri poeti dalla cattedra, perché la loro grande disinvoltura creativa era del tutto incompatibile con ogni tipo di cultura ed educazione accurata. Ad uno dei maggiori poeti italiani, Torquato Tasso, questo talento era stato negato dalla natura. Il suo biografo contemporaneo Manso dice in una sua lettera scritta al principe Conca, grandammiraglio di Napoli, mentre Torquato Tasso soggiornava da lui a Bisaccio: "*Le giornate cattive e le sere trapassiamo udendo sonare e cantare lunghe ore, perciocché a lui (Torquato) diletta sommamente sentir questi improvvisatori, invidiando loro quella prontezza nel versificare, di cui dice essergli stata la natura così avara*"[1063]. In un altro luogo della Vita del Tasso di Manso, si trova il seguente passo riguardante Tasso e gli improvvisatori d'Apulia: "*Quivi (in Bisaccio) egli (Torquato) se ne stette lietamente tra'diporti delle cacce e delle danze, e molto più dell'improvviso poetare di quegli, che colà chiamano Apponitori, ed altrove Improvvisatori si dicono, i quali sopra qualunque materia che lor sia stata, al suono della lira, o d'altro stromento pianamente cantando, compongono repente i versi loro; e più volte fra essi a gara con premj stabiliti a sentenza di giudice a ciò eletto, a chi più attamente di loro verseggia. Di questi improvvisatori produce gran dovizia la Puglia*"[1064] etc.

Anche in questa, come in tutte le belle arti, molti, non invitati, si affollano e premono ai margini. Poiché però nell'esercizio di quest'arte tutto dipende dalla riuscita sul momento; poiché l'opera viene concepita, completata e valutata secondo il merito lì sul posto e l'italiano colto che sa adoperare per bene il criterio della bontà di quest'arte difficilmente ricompensa con la sua approvazione qualcosa di brutto e senza grazia, così non dura a lungo di solito la mania poetica di chi non vi è chiamato per natura; questi rinuncia presto ad un'arte che ad ogni nuovo tentativo mette in luce con maggiore evidenza la sua incapacità e nell'esercizio della quale nessun pretesto può allontanare da lui l'umiliazione a cui si espone. Chi scrive ha avuto una sola volta l'occasione di sperimentare quanto sia penoso, misero e seccante per l'ascoltatore vedere una schiappa arrabattarsi invano in quest'arte. Il senso spiacevole degli sforzi infruttuosi si trasmette per empatia all'uditorio e la paura interiore del malcapitato poeta bagna di sudore le fronti degli ascoltatori. Ma poiché la lingua italiana è un materiale flessibile e si adatta facilmente alla forma poetica, non è basso il numero dei *dilettanti* in quest'arte che dedicano soltanto all'intrattenimento di società il loro talento, ben forniti come sono di una abilità non comune e in genere anche di una grande cultura poetica della memoria. Nelle maggiori città italiane non sarà facile trovare un circolo di persone colte in cui manchi uno o un altro membro capace di dilettare la società col genio di quest'arte e qualche volta si sentono dei *dilettanti* che

[1063] In italiano nel testo, con in nota a pie' pagina la traduzione in tedesco che qui non riportiamo. (*n.d.t.*).
[1064] In italiano nel testo, con in nota a pie' pagina la traduzione in tedesco che qui non riportiamo. (*n.d.t.*).

fanno uguale ai virtuosi di professione. Spesso quando diversi possessori di questo talento si riuniscono in un circolo o si ritrovano proprio per questo esercizio, si mettono a gara a improvvisare e a cantare in contrasto. L'uditorio premia allora ambedue, il vincitore e il vinto con il suo plauso. Difficilmente si trova una buona testa con propria disposizione alla poesia che negli anni della sua gioventù non abbia messo alla prova la sua capacità nell'improvvisare.

Si propaga così una scuola di quest'arte che cresce continuamente e non solo nelle classi colte: anche nelle classi più basse il talento dell'improvvisazione, che pare appartenere di natura all'italiano, viene coltivato con più o meno gusto e con maggiore o minore spirito, a seconda della misura della cultura di queste classi e il volgo ozioso per le strade e nelle piazze ha i suoi improvvisatori così come il colto amico delle Muse nelle conversazioni e nelle accademie delle classi più alte. Quelli coltivano la loro arte liberamente nelle piazze e nei mercati; in pochi momenti si raduna un fitto gruppo intorno all'Omero viandante che per un'ora canta come può, per proteggere se stesso e la sua Musa per un paio di giorni dalla fame e dalla sete; un tale virtuoso improvvisato è tranquillo sul suo futuro perché sa che nella prossima piazza è sicuro di trovare un nuovo pubblico, appena lo vuole. Uno dei migliori di questa geniale razza era l'improvvisatore che ha descritto Moriz nei suoi Viaggi in Italia e che anche chi scrive ha avuto occasione di ascoltare una volta nei primi anni del suo soggiorno romano in Piazza di Spagna.

Proprio come le classi più alte, anche quelle più basse e fino agli artigiani e ai contadini, hanno i loro *dilettanti* in quest'arte. Spesso nelle taverne, quando il vino ha eccitato la testa, si sentono due cantori in gara che si fanno avanti e cercano di mettersi a tacere l'un l'altro. Il contenuto dei loro canti è in genere satirico e tali scene sono un quadro vivente degli antichi drammi satireschi e del canto in contrasto dei pastori siciliani di Teocrito; così come gli improvvisatori popolari nelle vie e nelle piazze rimandano lo straniero indietro ai tempi di Orfeo e Omero. Di solito i canti di questo tipo hanno poco merito artistico, ma sono ricchi di ispirazione primitiva e di azzeccata ironia e sprizzano spesso di scintille di pura poesia. Il talento naturale degli italiani, la loro condizione di evidente ricchezza di spirito si mostra qui nella luce più favorevole; e siccome anche l'italiano comune non è del tutto estraneo alla cultura poetica, per il fatto che legge i più grandi poeti della sua nazione e conosce a memoria i loro passi più belli, anche i suoi canti privi di arte traggono da ciò solitamente delle tracce, lì, mentre s'improvvisa.
Se si pongono gli improvvisatori, che esercitano la loro arte sulle pubbliche piazze davanti al popolo, più o meno nella stessa categoria del *ciarlatano*, che negli stessi luoghi intrattiene lo stesso pubblico, gli improvvisatori della sfera più alta che esercitano la loro arte nella più alta perfezione davanti ad un pubblico colto, vengono considerati artisti puri, e si deve aver ascoltato i virtuosi di questo tipo o i dilettanti eccellenti della classe colta per farsi un'idea di quest'arte che raggiunge determinati gradi, come ogni altra, attraverso il genio e l'educazione. Un tale improvvisatore non differisce in nulla, fuorché per il modo di poetare, dal poeta che compone agilmente i suoi versi sulla scrivania con maggiore concentrazione, studio e lavoro di lima, difficilmente però con altrettanta ispirazione.

Si usa rimproverare alla poesia estemporanea che non possa creare nulla che si innalzi oltre la mediocrità, che anzi inganni e affascini sul momento e trascini all'entusiasmo, ma che poi i suoi prodotti non possano avere la prova della lettura e anche che la maggior parte dei versi *improvvisi* che vengono stampati confermino la verità di questa accusa. Si mettono dunque in guardia anche in Italia i giovani poeti di eccellente disposizione dall'improvvisare, perché si ritiene che questa tendenza, se prende il sopravvento, divenga dannosa per la cultura del talento e possa perdere in purezza interiore quel che guadagna in efficacia artistica dell'attimo.

In parte questo risiede nella natura dell'estemporaneo, poiché anche nelle poesie eccellenti di questo tipo si percepiranno negligenze, reminescenze, ripetizioni, passi appannati, lacune nella continuità, in una parola tracce inevitabili della fretta con la quale sono composte. Si troveranno però anche tracce inconfondibili del genio poetico e della pura ispirazione che non di rado sono mescolate nelle poesie ricche d'arte e raffinate.

Se allora si considera quanto sia difficile, secondo l'ammissione di grandie poeti, offrire un prodotto poetico d'eccellenza pur con tutto il tempo per una riflessione e un buon lavoro di raffinatura, se si prende il piccolo

numero di cose buone disponibili e si confronta con la smisurata quantità del mediocre e del brutto che ci fornisce anche la poesia scritta, se infine si pensa che le opere di questo tipo non sono certo destinate ad un pubblico di lettori, ancor meno ai posteri, ma proprio soltanto al consumo immediato, tanto che è un puro privilegio (spesso addirittura dovuto alla sua vanità) se l'improvvisatore permette di trascrivere il suo canto, allora si dovrebbe essere un ostinato sostenitore del *nil admirari*, per voler stimare quest'arte meno degna d'ammirazione delle altre arti dell'ingegno, tra le quali poche mostrano così vivacemente l'impronta della loro origine divina e l'alito della pretta ispirazione. Sarebbe ingiusto misurare la poesia estemporanea con un metro che non sia il suo e senza allo stesso tempo mettere in conto il privilegio che ha nei confronti della poesia scritta: l'intensità del suo effetto sull'animo dell'ascoltatore.

Ad una considerazione più precisa, però, l'incapacità di creare prodotti eccellenti (che può esserci anche nel leggere) non è affatto determinata da un limite intrinseco di quest'arte, ma soltanto dalla più grande difficoltà di portare in quell'arte quei prodotti a un grado così alto di perfezione e dalle limitate facoltà spirituali o dalla mancanza di alta cultura in coloro che comunemente esercitano quest'arte medesima. Al presente non mancano in Italia esempi di come improvvisatori che uniscano ad un talento eminente un elevato grado di cultura dello spirito e del gusto abbiano acquistato, a prezzo anche di molto allenamento, una straordinaria abilità, siano capaci di comporre canti *all'improvviso* che reggano alla prova della lettura e siano pregevoli sotto ogni aspetto. Tale era tra gli altri l'abate Lorenzi a Verona, della cui arte Bettinelli ha preso in prestito i tratti per la raffigurazione sopra citata e di cui anche Denina nella prima lettera del suo Viaggio Germanico dice: "*egli è fin'ora il solo improvvisatore che poeteggi elegantemente scrivendo*". Tale è Francesco Gianni di Roma, che è celebre per essere in questo momento il miglior improvvisatore d'Italia ed esercita quest'arte ad un grado di eccellenza che fino ad ora raramente o forse mai era stato raggiunto, come dimostrano i suoi *Versi estemporanei*, dati alle stampe, se confrontati con altri. Tale è l'avvocato Berardi a Roma, uno dei primi dilettanti di quest'arte ancora viventi, che chi scrive questo saggio ha ascoltato diverse volte e del quale riporta il seguente *Improvviso*, la cui autenticità può garantire perché egli stesso ha avuto occasione di trascriverlo proprio mentre veniva creato.

IL CINTO DI VENERE

Santa madre d'Amore, figlia di Giove,
Consolatrice degli umani affanni,
In queste a gloria tua novelle prove
Deh! tu mi presta del tuo figlio i vanni;
Fa, ch'oggi 'l tuo favor m'assista e giove,
Come giovommi ne' più floridi anni,
Quando alla tua divinità sì cara
Sette vacche in un dì svenai sull'ara.

Sacro alla gloria tua sia questo giorno
Di vaga luce e di splendor dipinto;
Ch'io ti vedrò del braccio eburneo intorno,
Quel divin sfavillar leggiadro cinto,
Per cui prendeste ogni beltade a scorno;
Per cui restò ogni core oppresso e vinto;
Per cui vedesti, in questa e in quella parte,
Ferito Adone, e insieme Anchise e Marte.

Io so, che per voler d'avverso Fato,
E di Fortuna per ignobil giuoco,
Ti fu dal cielo per consorte dato
Il ruvido Vulcano, il Dio del fuoco;
Ma veggo poi, che non fu Giove ingrato;
Che, se un amante core è oppresso e fioco,

Effetto e sol, che del piacere al lume
Giugne l'ingegno a incenerir le piume.

Or questo ignobil Dio, che ottenne in sorte
Colei, che fa che il cielo e il suolo avvampi;
Che condusse nel mondo miglior sorte;
Che sparse di bei fiori i colli e i campi;
Volle col braccio suo robusto e forte,
Del Trinacrio cammino in mezzo ai lampi,
Formare un felicissimo lavoro,
Che vinse a un tempo indiche gemme ed oro.

Né Piraemon col braccio alpestre e rude,
Né a tale opra chiamò Sterope e Bronte;
Ma a travagliar sulla Sicania incude
Vennero al dolce invito, allegre e pronte,
Tre vezzosette verginelle ignude,
Di mirti e rose coronate in fronte;
Che sceser dalla bella eterea via,
Dico Aglaja, Eufrosine e ancor Talìa.

Dovean le Grazie intorno a sì bell'opra
Le mani affaticar leggiadre e pronte;
Vulcan vi assiste, e senno ad arte adopra,
E mesce al foco di Aganippe il fonte;
E avvien che tutto di sudor si copra,
Dal piede infermo alla callosa fronte,
Per tessere un lavor tutto novello,
Che in terra e in ciel non vi sarà il più bello.

Prendon d'un amator caldi sospiri;
Prendon d'un altro amante il dolce pianto;
Prendono d'un guerrier, che ama, i delirj,
Che piange e freme, colla mente a canto;
Vi mescolan dolcissimi raggiri,
Che guadagnar ben cento cori han vanto;
Né ciascuna di lor sembra restìa,
A mescolarvi ancor qualche bugìa.

Né tu l'ultimo loco avesti, o sdegno,
Che sembri inesorabile e severo,
E giovi per sostener l'impegno,
E mantener di un forte amor l'impero.
Sembra talor, che miri ad altro segno;
Ma questo moto è in te ben menzognero;
Che di sdegnarsi all'amator non spiace,
Perché più dolce poi divien la pace.

Tu sola, Eternità, non vieni a parte
Di questo soavissimo lavoro;
Che tanto bene all'uom non si comparte,
Di rinnovar la bella età dell'oro.
Le lagrime talora al vento sparte

Non conducono al cor dolce ristoro;
Né il bel cinto divino è di tai tempre,
Che vaglia un core a incatenar per sempre.

Di questo incomparabile bel cinto
Questa sposa novella ornossi il braccio;
Comparve il volto di un color dipinto
Che mescolava insieme il foco e il ghiaccio;
Spingeva e raffrenava il caldo istinto,
Ora stringendo, ora allentando il laccio;
E tessendo a ogni cor varia congiura,
Cangia il sembiante ognor grazie e figura.

Con questo, o bella Dea, scorrendo in terra
Facesti al suolo germogliar le rose;
Fra colombe destasti amica guerra,
Che un soave piacer poi ricompose;
Per lui parti novelli il suol disserra;
Per lui le forme appajono pompose;
E quelle dolci grazie inclite e rare,
Ond'è bella la terra, e 'l cielo e 'l mare.

Sentirono in quel dì più caldi sproni
In seno dell'instabile elemento
E le belle Nereidi, ed i Tritoni;
E innamorato ancor fremeva il vento;
Moltiplicarsi di natura i doni;
Ogni mortal si dimostrò contento;
Tacque in quel dì la sanguinosa guerra,
E in dolce calma riposò la terra.

Questo cinto immortal, stimolo e sprone
Delle più dolci e più soavi prove
Spesso prestollo Venere a Giunone,
Il freddo cor a riscaldar di Giove;
Spesso ottenne per lui bel guiderdone
Colui, che affanni e grazie in terra piove;
Per lui ne riportò premio e ristoro,
Ora in pioggia cangiato, ed ora in toro.

Ma quanto ancor fatal fu questo dono
Alla moglie crudel del Sacerdote,
Che, aperta la vorago, oppresso e prono
Precipitò colle fuggenti rote.
E lasciando i cavalli in abbandono,
Che 'l braccio uman più ritener non puote,
D'Apollo ad onta, e delle Parche a scherno
Venne immaturo ad abitar l'averno.

Elena possederlo ebbe la sorte,
Quando fu tolta a suo minore Atrida;
Mosse per questo Achille il braccio forte,
Ed Ilio empì di lagrime e di strida.

Cadde Priamo per lui di cruda morte;
Virtude al popol suo non fu più guida:
Il sangue scorse, e scorse a rivi il pianto,
E gonfj andaro il Simeonte e il Xanto.

Di possederlo ancora avesti il vanto,
O regina bellissima d'Egitto !
Che la grandezza tua cangiata in pianto,
Col seno da fredd'aspide trafitto,
Per lui moristi, al dolce Antonio a canto,
Che vide il regno tuo mesto e sconfitto;
Onde avviene che anch'egli estinto cada
Sopra l'inesorabile sua spada.

Ultima l'ebbe poi la bella Armida,
Che ne fece tant'uso in sen più caldo;
Io dico, in lui che nel valor confida,
Nel generoso e nobile Rinaldo,
Che forte al pari del più forte Atrida,
Ascoltò poi la voce e il dir d'Ubaldo,
Che trasse il duce, e vincitore e vinto,
Fuori dell'incantato labirinto.

Dove poi s'ascondesse il bel lavoro,
Alla musa gentil non è palese;
Forse tornò de'sommi Dei fra il coro;
Forse in astro novello in ciel s'accese –
Sia come vuole; io prendo alcun ristoro,
Per ritentare altre più belle imprese.
Chiudete i rivi, o fanciulletti alati,
C'han già bevuto d'Amatunta i prati.

L'arte di poetare *all'improvviso* si aggirava per il secolo dodicesimo, in sintonia con lo spirito dell'arte poetica provenzale che fioriva allora nella Francia del sud e nella Spagna orientale e fino in Italia, dove trovava nella disposizione d'animo degli abitanti un terreno così fecondo e nella lingua duttile e armoniosa un materiale così adatto che non solo si conservò qui nella sua vitalità, ma anche progredì nel suo sviluppo con lo stesso passodella poesia italiana e divenne il piacere preferito degli abitanti di questo bel paese, ricchi di spirito e massimamente capaci dell'entusiasmo artistico. Verosimilmente anche il più nobile e sensibile tra i cantori d'amore, Petrarca, pieno dello spirito e del delicato ardore dei poeti provenzali, affidatosi alla loro maniera e ai loro canti, esercitò quest'arte. O quanto meno si sa che per primo ha introdotto in Italia la bella usanza di accompagnare la recitazione con i suoni, che purtroppo è scomparsa già da tempo e rimane in uso ancora solo nell'improvvisazione.

La storia dei secoli scorsi nomina i nomi di molti che con il loro talento per l'improvvisazione e attraverso la fama che raggiunsero in quest'arte straordinaria si distinsero dalla massa. Ma con maggior negligenza nella sua prima età rispetto ad oggi, la storia non ci ha conservato dai primordi dell'arte poetica nessuna notizia degli improvvisatori, nonostante non sia da mettere in dubbio la loro esistenza. I primi ad essere menzionati vissero alla fine del quindicesimo e all'inizio del sedicesimo secolo, specialmente ai tempi di papa Leone X, che, col nobile zelo con il quale sull'esempio del suo grande genitore Lorenzo Medici il Magnifico radunava intorno al suo trono le arti di tutte le muse, divenne degno dell'onore immortale di dare il proprio nome all'epoca d'oro delle nuove arti.

Anche quest'arte dell'ingegno che già papa Sisto IV aveva accolto tra i piaceri della sua corte, trovò, come le altre, in Leone X un benevolo sostenitore. La sua corte era una piazza che raccoglieva i più illustri talenti d'Italia, dove ognuno che avesse avuto dalla natura un tale segno di nobiltà trovava libero accesso, onore e compenso. Le serate di Leone, - non scandalosi baccanali di sfrenata lussuria, come le serate di un Alessandro Borgia e dei suoi convitati – erano di solito lo scenario di lieti e onorevoli agoni del genio, dove, dinanzi ad una società eletta di persone sensibili e istruite, i poeti e gli ingegni pieni di spirito misuravano la loro forza. Nella medesima considerazione si trovava l'arte nelle fiorenti corti d'Italia, quella d'Urbino, di Ferrara, Mantova, Milano e Napoli. Questo spirito di un lieto piacere della vita, incoronato dalle Muse e dalle Grazie, il più gran bene e la maggior bellezza di quel tempo, che doveva la sua esistenza ai Medici, si era diffuso quasi ovunque nelle corti e nei palazzi dei grandi. In mezzo alla selvaggia confusione della guerra, che devastava le fiorenti terre d'Italia, era divenuto costume proteggere e onorare le arti della pace. I principi italiani erano perciò non di rado gelosi l'uno dell'altro e aspiravano al possesso dei grandi poeti e artisti. Nessuna meraviglia se in questa luce vivida e splendente della fortuna e della gloria prosperavano talenti di ogni specie in tal misura ed eccellenza che quasi ogni principe italiano poteva adunare intorno a sé una corona dei più nobili ingegni.

Ma da Dante e Petrarca era passato più di un secolo e la lingua e la poesia italiana non avevano fatto alcun progresso in tutto questo tempo, perché i loro successori erano soltanto imitatori: al contrario lingua e letteratura erano ricadute, per esser state trascurate, in una certa rozzezza. Inoltre la lingua latina, particolarmente nella corte romana era la lingua degli intellettuali e dei poeti. Dato che si nutriva, con intempestiva attenzione per l'antichità, la follia che le sublimi idee platoniche delle quali si erano ubriacati i filosofi e i bei spiriti di quel tempo non potessero essere a sufficienza espresse nella lingua volgare, nonostante quelle due grandi luci avessero mostrato abbondantemente e già nei primi tempi del suo uso quel che questa lingua poteva fare nelle mani del genio, sia nello stile elevato e potente che in quello sentimentale e arguto. Quest'idea folle ebbe anche sulla poesia d'improvvisazione il dannoso influsso di far cantare per lo più in latino in questa epoca anche i maestri di quest'arte. Subito dopo che molte grandi personalità che avevano rinomanza nella nazione, come un Lorenzo dei Medici, Angelo Poliziano, Bembo, Boiardo, Bernardo Tasso, Ariosto e altri ebbero dato alla lingua viva di quel paese uno slancio poetico, la lingua latina perse gradualmente il suo primato e l'arte della poesia estemporanea divenne un autentico bene nazionale.

Il primo improvvisatore del quale fa menzione la storia della letteratura italiana, è Niccolo Leoniceno da Vicenza, nato nell'anno 1428, uno dei più dotti e avveduti medici del suo tempo, maestro del cardinale Bembo. Il grande Lorenzo dei Medici, che in gioventù esercitò quest'arte per suo diletto, onorò altamente quel poeta, e Leone X, il cui arrivo al soglio papale potè vedere ancora in vita, gli concesse in un "breve" uno spontaneo attestato della sua stima. Morì nell'anno 1524, nel novantaseiesimo d'età.

Serafino dall'Aquila, nato nell'anno 1466, esercitò quest'arte con così grande plauso e fama che molti principi italiani gareggiarono per averlo e lui trascorse il tempo della sua vita avvicendandosi alle loro corti. Durante la sua esistenza fu quasi divinizzato e stimato quanto Petrarca; questo straordinario plauso, che cessò subito dopo la sua morte, lo dovette alla grazia e amabilità della sua persona, con le quali cantava i suoi versi al suono degli strumenti a corda. Morì a Roma intorno all'anno 1500, a trentaquattro d'età.

Bernardo Accolti nativo di Arezzo e soprannominato l'Unico per la sua grande maestria nell'improvvisare, si acquistò con la sua arte un plauso senza precedenti prima alla corte del Duca di Urbino, poi a quella di Leone X. "Quando si spargeva la voce per Roma – dice uno scrittore contemporaneo - che l'Unico avrebbe cantato, chiudevano le botteghe e l'afflusso era così forte che le porte delle case dove cantava dovevano essere presidiate da guardie. Le persone più colte e i più alti prelati accorrevano a gara ad ascoltarlo, e spesso il suo canto era interrotto dal forte applauso degli ascoltatori". Nel Cortegiano del conte Castiglione spesso si parla di questo cantore e Ariosto lo cita nel canto XLVI, decima ottava, del suo "Orlando Furioso":

il gran lume aretin, l'unico Accolti.

Non meno famoso fu un certo Cristoforo di Firenze col soprannome *l'Altissimo*, che con questa maniera di poetare portò a termine un grande poema cavalleresco, intitolato *i Reali*. Mentre lui componeva *all'improvviso* in singoli canti, i suoi versi furono trascritti dai suoi amici e dopo la sua morte, avvenuta nel 1534, dati alle stampe. La sua poesia non eccelle mai e si abbassa spesso al di sotto della mediocrità. Un fiorentino ricordato da Ruscelli senza farne il nome e che è forse da identificarsi con questo Cristoforo, si metteva spesso in compagnia di buoni amici a forzare il primo miglior poeta latino e a cantare i suoi versi sulla lira dopo averli tradotti lì sul posto in *ottave rime*.

Gli storici di quell'epoca ricordano tre improvvisatori ciechi, il primo dei quali, Cristoforo Sordi, nativo di Forlì, visse intorno all'anno 1500. Il secondo, Aurelio Brandolini da Firenze, soprannominato anche Lippo Fiorentino perse la vista nella prima infanzia, ma portò ciononostante la sua sensibilità nell'improvvisare a un tale livello di perfezione da collocarla tra le migliori del suo tempo e da farlo esibire spesso con successo davanti al papa Sisto IV. Una volta che si era dato per tema a lui a Verona la lode degli uomini più celebri dell'antichità che la città aveva prodotto, cantò improvvisando sul posto la lode di Catullo, di Cornelio Nepote e di Plinio il Giovane in versi meravigliosi. Un'altra volta, quando gli si era dato per tema la Storia Naturale di Plinio, tirò fuori, secondo quanto assicura uno scrittorucolo del tempo, un estratto di tutta quanta l'opera, libro per libro, in versi, pur senza andare oltre quanto richiedeva la circostanza. La sua fama giunse fino alla corte di Mattia Corvino, re d'Ungheria, che alla maniera dei principi italiani radunava intorno a sé una folla di uomini dotti e di belli spiriti e invitò anche questo cantore cieco. Brandolini tornò in Italia dopo la morte di questo re e morì a Roma nel 1497. Aurelio aveva un fratello di nome Raffaele: anche lui aveva perso la vista in uno sfortunato incidente e divenne famoso come improvvisatore, tal quale il fratello. Cantò spesso con molti altri alla mensa di Leone X, dove una volta fu messo a tacere da Andrea Marone, una sorta di Ercole in sfide di questo tipo.

Andrea Marone da Pordenone, nativo del Friuli fu il più potente tra gli improvvisatori alla corte di Leone X. Cantò su ogni soggetto con straordinaria facilità in versi latini e superò la maggior parte dei suoi avversari nelle gare di canto. Scrittori del tempo che lo hanno sentito raccontano cose eccezionali su di lui. Accompagnava il suo canto con il violino, cominciava adagio, poi il suo canto diventava più fluente e cresceva l'agilità, il fuoco e la grazia dei suoi versi. I suoi occhi scintillanti, il sudore grondante dal suo volto, il gonfiarsi delle vene sulla fronte erano segni della vampa che bruciava dentro di lui. Un lieto stupore incatenava tutti gli ascoltatori e sembrava come se quel che lui diceva improvvisando sul momento lo avesse progettato tempo prima, tanto mature, chiare e ben ordinate erano le sue idee; e più difficile era il compito, tanto più straordinaria riusciva l'esecuzione. Una volta, ad una brillante mensa nel palazzo papale alla quale erano riuniti gli ambasciatori stranieri e gli aristocratici romani, gli fu dato per tema la Lega Santa, che allora era in azione contro i turchi. Attaccò il suo canto con le parole:

Infelix Europa diu quassata tumultu
Bellorum –

e lo proseguì a lungo con così gran plauso dei presenti che il Papa alla fine per ricompensa gli fece omaggio di un beneficio nella diocesi di Capua. Questo cantore visse dapprima alla corte di Ferrara, dove fu amico dell'Ariosto, che nel canto II str. 56 del suo Orlando ha onorato lui e se stesso con un fortunato giuoco di parole sul nome Marone che poteva anche essere inteso come quello di Virgilio Marone. Nel canto XLVI str. 13 lo cita ancora una volta tra gli amici che lo accolgono con gioia sulla riva dopo il felice compimento del suo viaggio poetico. In seguito si trattenne, sempre onorato e considerato, molti anni alla corte di papa Leone, che gli aveva concesso un appartamento nel palazzo del Vaticano. Ma non si sentiva a suo agio in questa favorevole situazione, sia perché lo si copriva di sterili lodi, sia perché, noncurante alla maniera dei poeti, non sapeva legare a sé la dea fortuna. Sotto il pontificato dell'olandese Adriano VI, che si usava chiamare a mo' di scherno il papa-aringa e che considerava i poeti dei detestabili idolatri, fu cacciato insieme ad altri suoi pari dal Vaticano, ma vi fu richiamato quando gli succedette Clemente VII. Fu così coinvolto negli sfortunati accadimenti che Roma dovette soffrire sotto questo Papa e per tre volte fu catturato dai saccheggiatori, tristemente torturato e depredato di tutto quel che possedeva. Fuggì allora a Capua, ma fece presto ritorno a Roma nella speranza di ritrovarvi i suoi libri e i suoi scritti, che aveva perduto durante i

disordini cittadini. Cadde però ammalato e il cantore incoronato da tanta fama morì povero, miserevole, abbandonato da tutti, come un mendicante in una bettola, nel 1527, a cinquantatré anni d'età.

Di carattere molto diverso era un altro poeta estemporaneo di quel tempo, di nome Camillo Querno da Monopoli nel Regno di Napoli, che viene descritto dagli storici del suo tempo come arciparassita e buffone. Il suo talento consisteva in una rara facilità di cantare all'improvviso, che era però accompagnata da una ancora più rara sfacciataggine. Querno venne a Roma sotto il governo di Leone X, per cercarvi il suo benessere e portò come documento della sua investitura poetica un poema latino di più di 20.000 esametri, dal titolo Alexiados. Si presentò come improvvisatore all'allora fiorente Accademia romana con questo poema e la cetra da tavolo in mano, bastante a se stesso come un Apollo. Gli accademici, ai quali il suo volto a luna piena grasso, raggiante, circondato da una parrucca a nuvola pareva mandare strali che accecavano, ravvisarono nel cantore dell'Alexiade materia per scene divertenti. Di lì a poco si mise su a questo scopo un grande banchetto nell'Isola Tiberina al quale fu invitato anche Querno. Dopo che si era come al solito messo in evidenza nel mangiare e bere a crepapelle e nell'improvvisare, questo suo triplice talento fu incoronato con una corona di pampini, foglie di cavolo e rami d'alloro e fu poi nominato arcipoeta con chiassoso giubilo, ancora così incoronato. Fiero dell'onore che gli era tributato, domandò di esser presentato al papa. Così accadde e Leone trovò nel gioviale figlio delle Muse un buon soggetto per i piaceri della sua mensa, alla quale da allora in poi ebbe libero accesso. Quel che gli venne offerto della mensa papale, l'assetato e affamato poeta lo divorò stando in piedi alla finestra e spesso il Santo Padre gli offrì la sua propria coppa per bere, a patto che almeno componesse un distico all'improvviso: e se questo riusciva brutto, riceveva come punizione vino annacquato. Talvolta il papa rispondeva in versi al poeta, come per esempio quando gli disse:

Archipoeta facit versus pro mille poetis,
e quello gli rispose:
Et pro mille aliis archipoeta bibit,
e quando l'assetato poeta così se ne uscì:
Porrige, quod faciat mihi carmina docta, Falernum !
il papa aggiunse:
Hoc etiam enervat, debilitatque pedes.
con il quale verso scherzava sulla podagra del poeta.

A parte questa invidiabile intimità col Santo Padre, accadde al divertente poeta commensale come di solito avviene al buffone. Si ama lo spasso ma si disprezza chi lo procura. Le dimostrazioni di plauso che ottenne erano talvolta condite con offese o addirittura con percosse; ebbe inoltre un terribile rivale nell'invincibile Marone che spesso lo mise a tacere in gare di canto. Prese dunque a frequentare sempre più raramente questi simposi serali e alla fine abbandonò Roma del tutto, andò a Napoli, ridotto in miseria e malattia e in un eccesso di scoraggiamento si squarciò la pancia con un paio di forbici, si tagliò le viscere e morì di una morte triste e dolorosa.

Tra gli improvvisatori che condivano le cene di papa Leone ce ne furono ancora altri che in un modo simile svilirono la loro arte riducendola a quella del buffone. Tra questi ve n'era uno di nome Giovanni Gazzoldo, che fu condannato qualche volta dal papa per i suoi versi ridicoli e privi di senso ad essere solennemente picchiato, per cui divenne la ciancia di tutta Roma; e un altro, di nome Girolamo Brittonico, che allo stesso modo divenne uno zimbello. Un certo Barabello di Gaeta si vantava di improvvisare versi che equivalevano a quelli del Petrarca e riuscì come quel poeta a farsi incoronare sul Campidoglio. Giovio ha descritto la ridicola pompa con la quale questa incoronazione doveva essere festeggiata per il divertimento di Roma, che però poi non ebbe luogo perché l'elefante sul quale il poeta Barabella doveva cavalcare fino al Campidoglio si dimostrò più intelligente degli uomini e non volle attraversare con lui sopra il ponte Sant'Angelo.

All'infuori di questi finora nominati si misero in luce a quei tempi in quest'arte ancora Mario Filelfi, Pamfilo Sasso, Pico della Mirandola, detto per il suo raro e variegato genio "la Fenice", Ippolito da Ferrara e altri che improvvisavano, alla maniera di allora, in versi latini.

Dopo la morte di Leone X, quest'uso cadde in disgrazia; tanto di più però quest'arte fu coltivata da allora in versi italiani. Tra la grande massa di improvvisatori che fiorirono nel corso del sedicesimo secolo la storia nomina un Luigi Alamanni, Giambattista Strozzi, un del Pero, Niccolo Franciotti, Cesare da Fano, che si trovavano tutti a Roma al tempo di Clemente VII. Non possiamo passare sotto silenzio tra gli artisti d'arti figurative l'architetto Lazaro Bramante da Urbino e il grande e poliedrico Leonardo da Vinci.

In questo secolo in cui l'amore per le belle arti ha eccitato un generale entusiasmo e in cui anche il bel sesso dette il suo contributo a ripopolare il Parnaso italiano, troviamo dapprima i nomi di tre poetesse che cantarono *all'improvviso*: una veneziana, Cecilia Micheli, e due native di Correggio, una monaca del convento di Sant'Antonio di quella città, di nome Barbara, e una Giovanna de'Santi.

Ma su tutti gli improvvisatori di quest'epoca domina Silvio Antoniano, che in seguito arrivò al cardinalato; una sorte che dovette al giusto riconoscimento del suo talento. Questo Silvio era nato nell'anno 1540 a Roma da una famiglia sconosciuta e mostrò la sua straordinaria abilità a improvvisare già nella prima gioventù; perciò lo si chiamava in genere *il poetino*, soprannome che portavano anche un certo Alessandro Zanco e un Giovanni Leone, entrambi di Modena. Il cardinale Otto Trucsess prese in casa con sé il giovane Silvio e lo fece istruire nei fondamenti del Latino, del Greco e dell'Italiano, perché il suo spirito non soffrisse la mancanza di alcuna istruzione, che potesse essere utile a perfezionare l'esercizio della sua arte. Una volta dette una prova di questa sua arte che produsse scalpore e meraviglia. Ad un banchetto del suo protettore a cui era presente anche il cardinale Gianangelo Medici, profetizzò a quest'ultimo mentre improvvisava la salita al papato: una profezia che in seguito si avverò. Nell'anno 1555 lo ascoltò il duca di Ferrara Ercole II, che era venuto a Roma per complimentarsi col nuovo papa Marcello II e rimase così conquistato dal talento del quindicenne poetino che lo condusse con sé a Ferrara dove il duca gli assegnò una pensione e a diciassette anni una cattedra di belle scienze. Un certo Ricci racconta in una lettera a Giambattista Pigna (il biografo di Ariosto) che una volta, in primavera, quando Silvio stava improvvisando in una villa davanti ad una compagnia di amici, un usignolo, allettato dal tono della musica che lo accompagnava, aveva cominciato a zirlare e gorgheggiare così amabilmente e artisticamente come se volesse cimentarsi in una gara col cantore, tanto che tutti i presenti furono presi da meraviglia; Silvio poi, ispirato dallo straordinario avvenimento, rivolse il suo canto al piccolo cantore e tessé in bei versi le sue lodi. Dette frequenti sperimenti del suo talento a Venezia davanti alla regina Bona di Polonia e a Firenze dove aveva accompagnato il principe ereditario Alfonso di Ferrara. Benedetto Varchi, uno dei più colti fiorentini di quel tempo e lui stesso poeta, disse di lui: "Da parte mia (per quanto sia vecchio e abbia molto sentito di questa maniera) non ho mai ascoltato qualcosa che mi sia apparso più meraviglioso dell'improvvisare di messer Silvio Antoniano quando si trovava a Firenze con l'illustrissimo ed eccellentissimo principe Don Alfonso. In tenera età era già un miracolo della natura, un portento. Si faceva notare che era stato alla scuola di messer Annibal Caro e se io stesso non lo avessi udito, non avrei creduto mai che fosse possibile comporre versi improvvisati così sensati e graziosi. Gli ho dato due volte il tema che lui condusse una volta in *terze rime* e l'altra in *ottave rime* e tutto ciò che c'era da dire sulle materie assegnate lo diceva con modesta grazia." – Papa Pio IV (al secolo cardinale Gianangelo Medici) chiamò a Roma Silvio proprio nel giorno della sua investitura e lo nominò segretario di suo nipote, il giovane cardinale Borromeo; così salì, attraverso uffici e posti d'onore, alla fine al cardinalato che gli conferì Clemente VIII nell'anno 1598. Morì a Roma nel 1603 a sessantatré anni d'età.

Benvenuto Cellini nomina nella sua vita un certo Luigi Pulci (figlio di un Pulci al quale fu tagliata la testa perché era vissuto in troppo intima relazione con sua figlia) che possedeva un eccezionale talento poetico dovuto a notevole educazione. Questo poeta era solito farsi sentire in certe riunioni *all'improvviso* nelle notti d'estate quando, secondo l'uso italiano, le strade erano piene di persone; il suo canto era così aggraziato che lo stesso divino Michelangelo Buonarroti, il grande architetto e pittore, sempre con sommo piacere si dava ad ascoltarlo, ogni volta che sapeva dove trovarlo.

Improvvisò pure Anton Francesco Grazini, detto anche il Lasca, celebre anche come novelliere e poeta, inventore delle *Madrigalesse* e dei *Madrigaloni* e uno dei fondatori dell'Accademia *della Crusca*.

Tralasciamo per brevità una massa di altri improvvisatori non meno famosi ed abili che esercitavano la loro arte sparsi in varie città d'Italia: l'interesse per loro si spandeva sempre più diffusamente, tanto che spesso anche persone della classe più bassa, incitate da un puro spirito poetico, si dedicarono a quest'arte raggiungendone la maestria. Così per esempio Maffei riferisce di un fornaio di Verona di nome Antonio Gelmi, che visse alla fine del XV secolo e fu ammirato come uno dei più grandi improvvisatori. Cantò su ogni tema che gli venisse proposto in tutti i tipi di verso. Spesso diversi ascoltatori gli davano un verso che lui alla fine di ogni strofa sapeva legare con propri versi con tanta abilità come se quel verso fosse stato elaborato da lui stesso.

Nel secolo seguente, il diciassettesimo, l'arte dell'improvvisare, insieme a quella della poesia scritta, sentì l'influsso della corruzione del gusto che allora dominava in generale l'Italia. La storia ha conservato poche notizie e pochi canti di improvvisatori di quest'epoca e verosimilmente il danno non è grande, visto che anche tra le numerose poesie stampate solo poche di questo tempo sono degne di questo onore.

Nell'appena trascorso XVIII secolo l'arte poetica dell'improvvisazione, così come la poesia italiana in generale, si è non solo risollevata ad una purezza di gusto, ma ha anche raggiunto, per mezzo di molti distinti talenti, un nuovo slancio, un più generale interesse e un grado di perfezione che non aveva conseguito neppure nel secolo di papa Leone. E se ai nostri giorni manca dell'ambiguo onore di essere usata e abusata come divertimento della mensa di papi e principi, almeno è diventata, specialmente a partire dall'ultimo quarto dello scorso secolo, l'occupazione vitale di spiriti geniali e uno dei più nobili e bei diletti dei circoli della parte colta della società di questa nazione dallo spirito ricco e forse più sensibile di ogni altra al piacere artistico di ogni sorta. La disposizione d'animo così come la formazione culturale che viene richiesta per tale piacere è per gli italiani di gran lunga più fondata e diffusa che da noi, tanto quanto ci illudiamo di essere superiori a loro anche nella cultura dello spirito, che da noi si affaccia appena ora e soltanto nelle scuole. E passeranno ancora un paio di secoli prima che la nostra nazione in generale, e non solo nei singoli individui, raggiunga lo stadio di formazione estetica (se mai sia raggiungibile nel nostro clima) al quale la nazione italiana si trova già fin dal XVI secolo.

Il più famoso improvvisatore nella prima metà del XVIII secolo fu il cavaliere Bernardino Perfetti da Siena, dove era nato nell'anno 1681. Il suo talento nell'arte poetica si manifestò fin dalla prima gioventù, perché compiuti sei anni già componeva sonetti e versi estemporanei. Dopo i quindici anni lasciò il collegio dei gesuiti dove fino ad allora era stato educato e si dedicò completamente allo studio della poesia, per la quale sentiva in sé la vocazione naturale. Il suo impegno in questa arte fu ancor più incitato dal plauso che allora nella sua città natale si era acquistato un certo Giambattista Bindi con l'improvvisare alla maniera giocosa del Berni. Il giovane poeta coltivò anche lo studio della cultura giuridica per la quale dai gesuiti aveva posto le basi, con tale successo che il granduca Cosimo III gli conferì una cattedra di diritto civile e canonico nell'Università di Siena. Queste occupazioni serie non gli impedirono però di seguire l'impulso del suo talento e di dedicare le sue ore libere all'improvvisare. Di preferenza cantava nelle belle sere d'estate, circondato da una cerchia di amici, sulla via. Una volta che cantava così le lodi di una nobile famiglia senese, la pienezza della sua ispirazione si effuse in una così ricca corrente di bei versi che la folla che lo circondava, affascinata dalla meraviglia, lo accompagnò con un gran giubilo e come in trionfo alla sua abitazione. Questo avvenimento diffuse in Siena la fama del suo talento e gli dette il coraggio di presentarsi in pubblico con la sua arte. Ma ben presto si rese conto che anche il più gran talento è di per sé insufficiente e di come in quest'arte il grado della perfezione possa essere raggiunto solo attraverso una cultura dello spirito il più possibile estesa, per la quale sentiva in sé stimolo e forza. Affrontò perciò lo studio delle scienze con rinnovato fervore, deciso a percorrere la sfera di tutte le conoscenze e non rimanere estraneo a nessuna. Il suo spirito penetrante e la sua felicissima memoria lo sostenevano a tal punto che si considerò ben presto in grado di trattare ogni tema scientifico che gli venisse proposto e con una preparazione da farlo apparire esperto in tutte le scienze. Raggiunse inoltre con l'esercizio continuo una tale abilità e sicurezza che in questa difficile arte non vi erano più per lui difficoltà insuperabili. Dotato di tale preparazione dette prova del suo eccezionale talento nella maggior parte delle grandi città italiane e anche al di là delle Alpi, a Monaco, dove si recò in viaggio in occasione del matrimonio del principe ereditario e futuro imperatore Carlo VII con la duchessa d'Austria, si acquistò la generale ammirazione e trovò nella principessa Violante di Baviera una

protettrice ed un'amica. Quando questa principessa visitò Roma nell'anno giubilare 1725, anche Perfetti era nel suo seguito e guadagnò tale plauso in quella città che Benedetto XIII, certo un amante e un conoscitore della poesia, gli concesse l'onore della solenne incoronazione in Campidoglio, per moto proprio o, come altri precisano con maggior verosimiglianza, su interessamento della sua protettrice Violante. Un onore, questo, toccato fino ad allora soltanto a Petrarca e destinato anche a Torquato Tasso se la morte non lo avesse strappato la sera prima del giorno dell'incoronazione.

Per quanto il talento e la fama di Perfetti fossero eminenti al di sopra di ogni dubbio, egli doveva tuttavia per il suo proprio onore legittimarsi con nuove prove della sua maestria. Fu perciò esaminato, per tre sere una dopo l'altra, da esaminatori nominati allo scopo dal papa tra gli arcadi: dovette cioè rispondere in versi *all'improvviso* a dodici temi a lui sottoposti riguardanti la teologia, la giurisprudenza, la filosofia, la medicina, la matematica, la filologia, la ginnastica, la poesia, la musica e le arti liberali, e l'ultima sera ripeté in *versi sdruccioli* (versi con uscita dattilica) settenari il contenuto di tutte le questioni che gli erano state proposte nelle sere precedenti e alle quali aveva risposto in versi, senza confondere l'ordine delle materie e con tale presenza di spirito e chiarezza che tutti i presenti rimasero stupefatti e nessuno osò per invidia levare la sua voce contro di lui. Il pronunciamento dei giudici dopo l'esame fu unanime: il poeta fino ad allora aveva superato tutti gli altri improvvisatori, ma dopo i tre giorni d'esame aveva superato anche se stesso. Dopo di ciò Perfetti fu infine solennemente incoronato in Campidoglio alla presenza dei cardinali, di principi, prelati, di molti eruditi e della principessa Violante di Baviera, la sua protettrice e del marchese Mario Frangipani, a quel tempo *Senatore di Roma*. Il corteo salì con una processione sfavillante dal Collegio Romano al colle capitolino e il cantore sedette in un carro trionfale dorato. Al termine della cerimonia d'incoronazione lui stesso si recò, come un bravo cristiano cattolico direttamente dal Campidoglio alla chiesa di Santa Maria de' Martiri (il Pantheon) per rendere grazie alla Madonna dell'aiuto ricevuto. Dopo fu solennemente invitato dall'Accademia degli Arcadi ad una riunione straordinaria nella quale lasciasse sul momento prova della sua arte, vi fu onorato dal discorso elogiativo del Custode e fu accettato come membro col nome di Alauro Euroteo. La città di Roma conferì a lui e alla sua discendenza la cittadinanza con l'autorizzazione a introdurre nello stemma di famiglia una corona d'alloro. A Roma e a Firenze furono coniate medaglie in onore a lui e i senesi mandarono delegati a Roma per porgere ringraziamenti al papa per l'onore dato al loro concittadino. Si rinnovò così quella bella usanza dell'antichità, quando la ricompensa di un talento che portasse onore alla nazione era considerata un avvenimento nazionale. Perfetti morì a Siena di un colpo apoplettico nell'anno 1747, a 65 d'età.

Questo poeta cantò, secondo la natura dei soggetti che gli venivano dati, in ogni tipo di metro e introdusse in particolare l'uso degli anacreontici, dei quali prima di lui si tendeva a non fare uso o a farne poco per improvvisare. Tramite questo metro fece riuscire più facile l'esercizio di questa arte ai suoi colleghi improvvisatori, specialmente a quelli dell'altro sesso. Allo stesso modo prese origine da lui l'usanza di raccogliere in breve le diverse materie trattate davanti ad un uditorio in un canto finale e in tali canti finali egli sapeva legare i dissimili soggetti con passaggi calzanti e con un senso assai coerente. Non solo era per lui facile come un gioco da fanciulli, cantare, come accadeva di solito, cento e più terzine una dopo l'altra, ma era come se recitasse a memoria e ad ogni sonetto, così come si volevano proporglieli, rispondeva estemporaneamente sulla stessa rima. Monsignor Fabroni, che ha scritto la sua vita, riporta diversi esempi del suo stupefacente talento e della sua abilità senza pari. Quando il flusso dell'entusiasmo lo rapiva, cantava con tale rapidità che il musico che accompagnava il suo canto spesso non poteva seguirlo. Il suo occhio lampeggiava, il suo petto respirava a fatica e il suo sangue entrava in una così forte agitazione che dopo il canto si sentiva spossato e fuori di sé e in genere passava la notte dopo queste serate senza prender sonno. Le straordinarie manifestazioni di plauso e di onore, con le quali dovunque si accoglieva questo artista, come fosse il primo improvvisatore d'Italia, non ebbero alcun influsso negativo sul suo carattere: non lo resero superbo, né arrogante, come poteva succedere ad altri virtuosi. Era sempre piacevole e modesto e non era difficile invitarlo a cantare non appena poteva contare su un uditorio di persone intelligenti. Consigliato però da un lodevole amor proprio, non permetteva che i suoi versi fossero trascritti. Contento del plauso del momento tributato dall'entusiasmo degli ascoltatori, non voleva che la fama che si acquistava desse corso ad una fredda critica di quelle che contano le sillabe. Nonostante ciò abbiamo una raccolta di sue poesie in due volumi che apparvero a stampa dopo la sua morte nell'anno 1748, che trasmettono la traccia del suo talento e

della facilità del comporre versi che gli era propria più che del lavoro di limatura. A papa Clemente XI che una volta lo gratificava di un lusinghiero tributo di lode per il suo straordinario talento, rispose con umiltà puramente cristiana: "Santissimo Padre, il mio talento è un dono di Dio; come ha voluto che l'asino di Balaam parlasse, così volle anche che io fossi poeta".

Pietro Metastasio, figlio di un modesto bottegaio romano di nome Trapassi, nacque nell'anno 1688 e mostrò fin dalla tenera gioventù un evidente talento per l'arte della poesia, quando, ragazzo senza alcuna educazione, per puro impulso del suo istinto naturale, improvvisava nelle vie e nelle piazze e captava l'attenzione di tutti i passanti. Queste prime manifestazioni del suo istinto poetico lo resero noto al celebre giurista Gravina che prese con sé il giovane Trapassi come un figlio, tradusse il suo cognome nel corrispondente greco Metastasio e gli dette un'educazione che, adatta alla sua predisposizione poetica, lo sollevò dalla volgarità della vita reale e poté far sviluppare convenientemente le qualità del giovane. Ma cantare all'improvviso era per il delicato sistema nervoso di Metastasio troppo debilitante. Quando, eccitato dall'ispirazione poetica aveva sforzato troppo le sue energie, cadeva in una tale spossatezza che lo si portava a letto e il suo affaticato spirito vitale doveva essere ristabilito con rimedi molto forti. In questo stato di estenuazione rimaneva spesso per ventiquattr'ore. Poiché questi sintomi si ripresentavano più frequenti e minacciavano pericolosamente la sua vita, si dovette proibirgli assolutamente l'esercizio di quest'arte. Il suo genio prese dunque, sotto la appropriata guida della cantante Marianna Bulgarini, che aveva sviluppato per il giovane poeta una affettuosa amicizia, una direzione diversa e gli aprì una via migliore per l'immortalità. Divenne così il maggior maestro del nuovo melodramma e ancora in vita il più amato poeta di tutto il mondo colto: le sue opere sono lette a Londra e Filadelfia, a Lisbona e a Pietroburgo con lo stesso plauso come a Firenze e Roma. I più bei passi dei suoi drammi, e specialmente le sue arie, vivono sulla bocca del popolo come i canti di Tasso e di Ariosto.

Nel numero delle poetesse italiane del XVIII secolo molte si sono distinte in quest'arte e, con il fascino che il bel sesso sa diffondere anche sopra le arti delle Muse, hanno contribuito non poco alla loro accoglienza nel mondo della poesia. La fama nomina ancora oggi una Menichina, della quale Anton Maria Salvini nelle sue *Annotazioni* alla *Tancia* di Buonarroti dice; "Ai nostri giorni vive sotto la protezione e al servizio della Signora Granduchessa di Toscana Violante principessa di Baviera una contadina di nome Menichina, che col suo pronto, agile e intelligente improvvisare ha stupito non solo tutta Firenze ma anche Roma, dove ha accompagnato nell'anno giubilare 1725 la nominata principessa; inoltre una Livia Sarchi, una Gazzeri, una Bacchini, che qui ci accontentiamo di aver solo nominato. Ma soprattutto, nella seconda metà dello scorso secolo, tre poetesse hanno reso celebre su tutte le altre il loro nome con l'arte dell'improvvisare, e cioè: Maddalena Morelli, meglio nota con il suo nome arcadico Corilla, Fortunata Sulgher Fantastici e Teresa Bandettini.

Maddalena Morelli Fernandez, nativa di Pistoia, chiamata tra gli Arcadi Corilla Olimpica, fu ammirata per quasi mezzo secolo come la prima *improvvisatrice* d'Italia e la sua solenne incoronazione in Campidoglio nell'anno 1776 diffuse la sua fama in tutta Europa. Corilla era già stata solennemente incoronata l'anno precedente nell'Accademia degli Arcadi ed è fino ad oggi l'unica poetessa nei tempi moderni a cui questo onore sia toccato di nuovo. La sua incoronazione pubblica avvenne in particolare su sollecitazione del suo amico e protettore il principe don Luigi Gonzaga di Castiglione; e Pio VI fu così disponibile perché una solennità di tipo tanto particolare poteva dare splendore anche al suo governo. L'episodio dette anche impulso ad uno scrittore posteriore di osservare che nel XVIII secolo è stato incoronato in Campidoglio un poeta su interessamento di una donna e una poetessa su interessamento di un uomo. Anche Bettinelli nel suo *Risorgimento d'Italia*, tomo II, pag. 148 si indigna di come l'onore che una volta era stato conferito a Petrarca sul Campidoglio in questo secolo sia stato indegnamente sprecato per due volte attribuendolo ad un improvvisatore e ad una improvvisatrice[1065].

[1065] Il passo recita in originale come segue: *Prova grandissima delle umane vicende ponno le due profanazioni della laurea e del Campidoglio, vedutosi in questo secolo a grave scandalo de' giusti estimatori del merito vero e degli uomini rari, quai furono Tasso e Petrarca; l'una allor che un semplice improvvisatore, che nulla fece e lasciò degno de' posteri, usurpò quel trionfo per favor di una donna; l'altra quando una donna improvvisatrice per più strano favore*

Questa cerimonia che fu allestita in modo del tutto simile a quella del Perfetti è descritta dettagliatamente in una raccolta di poesie che fu composta in questa occasione per far onore alla poetessa e stampata con particolare pregio tipografico a Parma dal Bodoni nell'anno 1779[1066]. Corilla, proprio come Perfetti, fu messa alla prova da esaminatori nominati all'uopo dalla Società degli Arcadi, che per tre sere le presentarono dodici diversi compiti su altrettanti soggetti presi dalla Storia Sacra, dalla Religione rivelata, dalla filosofia morale, la fisica, la metafisica, la poesia epica, il diritto, l'arte del discorso, la mitologia, l'armonia, l'arte figurativa e la poesia pastorale: lei li affrontò all'improvviso dinanzi ad un pubblico scelto di ambo i sessi nell'appartamento del suo protettore principe Gonzaga. Dopo l'incoronazione avvenuta solennemente in Campidoglio il 31 agosto dell'anno ricordato, fu innalzata insieme ai suoi discendenti tra la nobiltà romana. Ma nell'esame di questa brava poetessa non si era proceduto del tutto onestamente, perché le erano state comunicate prima le questioni che le sarebbero poi state proposte, in modo che si potesse preparare. Il fatto non rimase nascosto e diede agli invidiosi e agli avversari occasione per frecciate satiriche che piovvero in gran quantità sulla sua corona di lauro. Il governo però, ritenendo il suo onore supportato dalla fama di lei, si prese carico della situazione e il timore mise a tacere i motteggiatori. Ancora oggi circola a Roma in manoscritti la raccolta delle satire apparse in quell'occasione. Chi scrive vide in casa di un erudito romano ancora vivente e amico di Corilla una copia dello scambio epistolare che c'era stato in quel frangente tra la poetessa, il suo protettore e i suoi esaminatori. A quell'erudito queste carte erano state richieste in nome del magistrato romano, ma lui con vari pretesti riuscì a spuntare il tempo necessario a ricavarne copia. Render nota questa innocente truffa tuttavia non avrebbe potuto disonorare la fama di Corilla come poetessa, poiché il suo talento era troppo noto e troppo sperimentato, dopo che aveva già dato tante dimostrazioni della sua straordinaria abilità in tutte le grandi città d'Italia. Fu del resto il timore, assolutamente giustificabile in una donna, che le potesse mancare la dottrina necessaria per trattare estemporaneamente ogni argomento proposto, a rendere necessarie per lei quella provvisoria informazione e spiegazione degli argomenti. E' innegabile comunque che c'era stata una pedanteria, che non proprio faceva onore allo spirito degli esaminatori, nel sottoporre ad una donna tali argomenti scientifici che semmai a buon diritto avrebbero potuto sottoporsi ad un poeta che avesse goduto della formazione scolastica tipica di un uomo dotto.

Corilla possedeva al massimo grado tutte le predisposizioni naturali consone a quest'arte e una straordinaria facilità nella rappresentazione. Non possedeva però nessun'altra formazione dello spirito se non quella acquisita attraverso la lettura dei poeti italiani e la frequentazione con gli eruditi più raffinati nello spirito della sua terra; quando le venivano sottoposti argomenti scientifici che le erano estranei, si faceva perciò in genere spiegare prima l'oggetto e lo trattava poi sul posto con tutta l'arte poetica di cui disponeva il suo talento. Corilla possedeva inoltre, secondo la testimonianza di tutti quelli che l'avevano conosciuta, il carattere più amabile e una naturale bontà d'animo che le conquistava il favore di ogni cuore mentre il suo talento affascinava lo spirito di tutti. Trascorse l'ultima parte della sua vita a Firenze e vi morì l'8 novembre dell'anno 1800. Il 25 di quel mese, il generale francese Miollis che durante il suo comando in Italia aveva preso in particolare protezione le Muse italiane, fece onorare la sua memoria con una sfarzosa esequie e decorare la casa dove lei aveva abitato con questa semplice iscrizione: QUI ABITO' CORILLA NEL SECOLO DECIMOTTAVO[1067]. Nella sala degli Arcadi a Roma il busto di questa poetessa coronato del sacro alloro è posto accanto a quello di Metastasio.

Fortunata Sulgher, nota col nome di Fantastici, nacque intorno alla metà del secolo appena concluso a Livorno, dove il padre viveva del commercio. Aveva otto anni quando udì per la prima volta un contadino improvvisare durante il carnevale: come umile dono alle giovani ragazze e alle donne cantava in versi aggraziati motti spiritosi di ogni tipo, quello che si usa chiamare in italiano *cantar rispetti*. Fortunata si rese

---

salì quel Tarpeo destinato un tempo agli Eroi del valor guerriero, poscia a quelli del letterario. (nota di Fernow, corsivo suo; il testo in corsivo è citato da Fernow in italiano).

[1066] Il titolo della raccolta suona: *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez, Pistoiese, tra gli Arcadi Corilla Olimpica.* (nota di Fernow, corsivo suo; il testo in corsivo è citato da Fernow in italiano).

[1067] In italiano nel testo (*n.d.t.*).

conto che quell'uomo metteva in rima nient'altro che i propri pensieri: una tale facoltà la fece meravigliare e subito tentò di articolare versi settenari secondo la semplice maniera del contadino che le serviva di misura per i suoi versi. Ripetè spesso questo tentativo, con buoni risultati. Ma questo entusiasmo poetico che non le lasciava tregua né di giorno né di notte e la spingeva a comporre versi senza pausa, fu presto soffocato dal divieto della madre. Per due anni obbedì al divieto e tacque, ma non quando era sola. Intanto il suo impulso a leggere e studiare si fece sempre più forte, ma la situazione di suo padre, che era caduto preda di un truffatore, non le permettevano di tenere i suoi insegnanti. Poté usufruire tuttavia per diciotto mesi delle lezioni di lingua latina di un ecclesiastico con le quali il suo impulso alla lettura dei poeti riprese ancora più forte. Prese in prestito libri da chiunque conoscesse, lesse molto e con interiore gioia e sorprese la madre una sera con un nuovo tentativo di improvvisare, che non dispiacque. Durante questo tempo fu per lei una circostanza favorevole la conoscenza dell'eccellente e colto vescovo Stratico. Questi udì una prova del suo talento, incoraggiò il suo animo e riuscì con la sua autorità ad indurre i genitori ad acconsentire a questa inclinazione della figlia. Tra il vescovo e la dodicenne Fortunata nacque uno scambio epistolare che per lei fu tanto di insegnamento quanto di incoraggiamento. Già nel tredicesìmo anno d'etàsi presentò in casa dei suoi genitori con notevole sicurezza al cospetto del governatore, di diversi consoli e di un uditorio scelto e improvvisò con un plauso che la ispirò a tal punto che decise di non separarsi più da un'arte divenutale così cara. Anche le condizioni di suo padre la rafforzarono nella decisione di seguire il suo impulso e a percorrere una via nella quale poteva raccogliere onore e guadagni e dove Corilla che proprio allora fioriva per la sua fama le illuminava i passi come uno splendente modello. Si recò perciò a Firenze dove non rimase a lungo sconosciuta e dove trovò incoraggiamento, sostegno e amici la cui frequentazione, ricca per lei di insegnamenti, divenne un'accademia di tutte le più varie forme di conoscenza indispensabili per un positivo esercizio di un'arte così vasta. Si prese particolare cura della formazione della giovane poetessa il colto abate Fontani (che non va confuso con l'altrettanto celebre medico Fontana, da poco scomparso) che le insegnò a leggere i poeti latini e greci nella lingua originale, per attingere direttamente alla fonte lo spirito dell'arte. A Firenze si sposò con un orafo di nome Fantastici, col cognome del quale si rese famosa in seguito nei suoi viaggi attraverso le più eleganti città d'Italia e con il quale visse molti anni e verosimilmente ancora oggi, in condizioni modeste, ma in un matrimonio felice e ricco di prole. La sua figlia maggiore Isabella, sposata con un avvocato di Trieste di nome Chiriachi, improvvisava con successo. Fortunata stette per molti anni in rapporto di amicizia con Corilla e il giorno delle esequie di questa poetessa improvvisò in suo onore. Con minor genio specifico rispetto a Corilla e con minor fervore pitico d'ispirazione rispetto a Teresa Bandettini, la Fantastici possiede la fortunata facilità e la grazia di ambedue e il dono di Mnemosine, che tra i doni d'ogni tipo che devono dare il loro contributo alla nostra arte è il più indispensabile e non raramente sostituisce un genio brillate: una memoria che non inganni mai, alimentata abbondantemente dalla materia poetica. Tutto ciò che questa poetessa ha letto e sentito sta a disposizione della sua onnipresente memoria. Qualche anno fa apparve anche a stampa un volumetto di poesie scritte da questa poetessa. Negli ultimi anni prima che chi scrive lasciasse l'Italia, la Fantastici era già piuttosto avanti nell'età e cantava ormai solo di rado ed esclusivamente davanti a pochi amici; ma lo spirito d'eleganza e grazia albergava ancora giovanile nella anziana matrona[1068].

Teresa Bandettini, Amarilli Etrusca tra gli Arcadi, era nativa di Lucca, dove il padre era commerciante. Questi morì quando lei aveva sette anni e lasciò una situazione domestica piuttosto compromessa tanto che alla famiglia orfana di lui rimase soltanto un misero sostentamento. Teresa già nella sua tenera età mostrava, insieme ad una attraente figura, insolite attitudini, spirito vivace e eccellente disposizione alla danza e alla lettura. Siccome la madre era impedita dalla situazione familiare a dare alla figlia l'educazione che le sarebbe spettata, si decise a coltivare in lei almeno la predisposizione alla danza con la quale potesse divenire presto in grado di guadagnarsi in teatro di che vivere. Dopo che Teresa ebbe appreso a scuola quest'arte per due anni, compiuti dodici anni calcò per la prima volta il teatro a Venezia. Qui subito si svegliò, su sprone di una tenera amicizia che aveva stretto con una ballerina della sua età, l'impulso in lei latente per l'arte poetica e questa amicizia fu l'oggetto delle sue primizie poetiche. Il talento della piccola lucchese divenne presto conosciuto dalla compagnia e gli attori ne approfittarono nelle loro vicende d'amore tanto che alla giovane

[1068] La maggior parte delle notizie sopra riportate chi scrive le deve alla bontà della poetessa medesima, che gliele ha fornite per il tramite di un comune amico. (nota di Fernow).

Teresa non mancarono occasioni di esercitare il suo talento e di impegnarsi in strane situazioni. Dopo questo periodo trascorso in teatro tornò nella sua città natale e non vi trovò subito l'occasione di legarsi ad altra compagnia. Si decise così, un po' per la sua inclinazione, un po' per non essere di peso a sua madre, a mettere in gioco il suo talento. Andò ai vicini Bagni di Lucca e si fece sentire da stranieri lì presenti con piccole canzoni senza pretese artistiche dette all'improvviso, che seppe recitare in maniera così graziosa e piacevole da ottenere sempre plauso e regali. Il conte Savioli, che si era reso famoso con i suoi *Amori*[1069] come il più elegante tra i nuovi poeti italiani, conobbe lì la giovane poetessa e si prese a cuore il suo talento emergente, per quanto il tempo e le circostanze lo permettessero. I suoi consigli densi di incoraggiamento e insegnamento furono scintille di ispirazione che accesero in lei l'entusiasmo dell'arte e le fecero sentire vivamente il bisogno di una più profonda educazione dello spirito. Cominciò dunque a studiare più seriamente i poeti della sua nazione e afferrò ogni occasione di esercitare il suo talento. Ad uno studio di base non poté per il momento pensare, perché l'inverno successivo la giovane Bandettini tornò in teatro e sposò qualche anno dopo il ballerino Landucci, col quale ancora oggi vive in un felice matrimonio. Con la compagnia di allora andò a Milano dove fece scalpore col suo talento ancor più sviluppato ed esercitato. Alcuni amanti dell'arte magnanimi e facoltosi si interessarono concretamente a lei e misero insieme una somma di denaro che la pose nella condizione di poter lasciare il teatro e di dedicarsi al vero studio della sua arte in sé e delle scienze sussidiarie al suo esercizio. Ecco dunque per lei insegnanti che la istruirono in latino e nell'arte poetica italiana e la introdussero in tutte quelle conoscenze erudite indispensabili al poeta improvvisatore al quale deve essere a disposizione l'intero campo della conoscenza umana. Il suo felice talento superava facilmente tutte le difficoltà e precorreva tanto i tempi che dopo pochi anni dedicati allo studio della sua arte si sentiva tanto preparata da presentarsi in pubblico nelle più eleganti città italiane come poetessa improvvisatrice. Il suo nome si diffuse velocemente attraverso l'Italia sulle ali della fama e trovò ovunque plauso e lode, dei quali il talento, dove lo si riconosca, non rimane mai privo. L'ambiente di uomini ricchi di spirito e colti che la magia della sua arte e del suo esser donna raccoglieva dovunque intorno a lei completò la cultura del suo spirito.

Oggi questa poetessa si trova nell'estate della sua vita, ora che si raccolgono i frutti della fama. Da otto o dieci anni, l'opinione comune le ha attribuito il primo posto tra le poetesse improvvisatrici in Italia e dopo la morte di Corilla lo mantiene senza obiezioni possibili. Secondo la testimonianza degli esperti che hanno conosciuto bene le due poetesse, la Bandettini è da stimare quanto Corilla per il talento e l'inesauribile vena poetica mentre la supera nella purezza e nell'eleganza della lingua e nella grazia e nel garbo delle sue immagini. Chi scrive ebbe occasione, nell'anno 1796, durante il secondo soggiorno a Roma della poetessa, di sentirla cantare diverse volte e rimanere meravigliato del suo gran talento. La sua conversazione incanta per il discreto decoro e la grazia dell'aspetto; insieme con i suoi occhi grandi e fiammeggianti, nei quali si rispecchia ogni stato del suo animo, queste virtù le danno durante il canto l'aspetto di una sacerdotessa d'Apollo. In uno di questi momenti Angelica Kaufman l'ha dipinta a mezzo busto, mentre improvvisa, con una espressione ispirata che forse soltanto Angelica era in grado di percepire così intimamente e di rendere sulla tela con tanta verità e vivacità e che fa di questo ritratto uno dei suoi migliori lavori.

Tra gli improvvisatori di professione ancora viventi, da diversi anni Francesco Gianni mantiene la fama più estesa. Suo padre, che fabbricava corsetti a Roma, gli fece fare tirocinio da un carraio, ma la gracile costituzione del giovane Gianni, che pur si era portato dietro per questo lavoro per lui troppo difficile un bottegaio, non gli permise di continuare in questa occupazione manuale; siccome nel frattempo suo padre era morto, tornò da sua madre che provvedeva al proprio mantenimento con la confezione di *guardinfanti* per le gonne, che ancora andavano di moda, e anche lui si mise nello stesso commercio per un po' di tempo. Era quando a Roma, dove vivevano capaci improvvisatori e l'incoronazione di qualche anno prima di Corilla era ancora un ricordo fresco, si era diffusa tra i giovani un'epidemia poetica. In tutte le strade si sentiva improvvisare; dovunque si formavano circoli di giovani che si esercitavano a improvvisare e mettevano su gare poetiche. In un circolo di questo tipo si trovò anche il nostro Francesco e si mise presto in evidenza tra tutti per il suo naturale talento, nonostante mancasse ancora di ogni formazione, e per la sua scintillante ispirazione con la quale spesso metteva a tappeto i suoi avversari nel canto. Una parte di questi giovani fondò

[1069]In italiano nel testo (*n.d.t.*).

un'accademia esclusivamente riservata agli improvvisatori col nome di Accademia *de' Forti* (che ormai da alcuni anni è estinta) e anche Gianni ne fu un membro e vi comparve spesso come cantore. Il plauso cui aspirava e il vivo sentimento dei limiti nei quali la sua ignoranza imprigionava il suo spirito lo spronarono a studiare soprattutto le regole della poesia della sua patria, delle quali fino ad ora non aveva alcuna nozione e dunque non poteva comporre nessun verso corretto, per quanto già per alcuni anni avesse improvvisato. Si esercitò insieme ad alcuni amici sotto la guida di un dotto per lungo tempo nella tecnica della sua arte e il felice successo di questo impegno, nel quale ben presto lasciò indietro i suoi compagni, il suo appassionato impulso a improvvisare e la sua sempre crescente insofferenza verso ogni altra occupazione produssero in lui la decisione di dedicarsi interamente a quest'arte. Dopo uno studio appassionato di alcuni anni portato avanti con incessante esercizio giornaliero, Gianni si sentì abbastanza forte per presentarsi in pubblico come improvvisatore. Ciò che ancora gli mancava per una estesa preparazione scientifica, che è frutto solo di una erudizione fatta di dettagliate letture, lo rimpiazzò il suo genio e il suo potente *estro*, con i quali egli trascinava tutti gli ascoltatori, colti e ignoranti: difficilmente infatti un improvvisatore ha posseduto il dono di uscir fuor di sé e, ispirato dal dio delfico, di smaniare con accortezza e gusto ad un grado più alto del Gianni.

Lo scultore Ceracchi, che allora viveva a Roma e che pochi anni fa è morto sul patibolo a Parigi come complice di una congiura contro Napoleone, prese in casa il giovane Gianni come insegnante dei suoi figli e gli offrì poco dopo occasione in un viaggio a Firenze, Genova e Milano di presentarsi con la sua arte e guadagnarsi il generale plauso. Bonaparte, durante la sua prima fantastica campagna d'Italia nel 1796, onorò il focoso poeta che, ispirato dalla vista dell'eroe, superò quella volta se stesso, con la sua considerazione e con la sua speciale protezione, che anche in seguito mai gli furono tolte. Il vortice della rivoluzione, che precipitò nell'abisso il suo amico Ceracchi, travolse anche lui per lungo tempo ma si può ben dire che il poeta debba la completezza presto raggiunta nella sua arte all'influsso delle grandi ed ispirate idee che nelle ultime decadi dello scorso secolo posero mezza Europa nell'entusiasmo e l'altra metà nel terrore e mostrarono vicende che il mondo non aveva più visto dal tempo dei romani e ora accadevano davanti agli occhi del poeta. La sua musa impetuosa si abbandonò completamente all'entusiasmo della libertà e si ubriacò dei grandi sentimenti che allora questa parola suscitava ancora nel petto degli uomini con la speranza di tempi migliori. Quando i francesi a causa dell'alterna fortuna delle armi furono cacciati dall'Italia, Gianni fuggì a Parigi con altri patrioti esuli e lì vive ancora oggi. Ha cantato gli eventi più significativi degli ultimi anni *all'improvviso* e alcuni di questi canti, come per esempio l'assedio di Genova o la battaglia di Marengo, sono stati pubblicati a stampa. Già nel 1795, inoltre, due volumi delle sue prime canzoni sono state raccolte dai suoi amici e divulgati a stampa: è pertanto superfluo citare grandi prove della sua arte. E' soltanto opportuno che trovino qui posto un paio di ottave, non tanto come dimostrazione dell'arte del poeta, quanto perché forniscono un ritratto del poeta stesso e del suo sopra citato amico Ceracchi, che fu uno dei migliori tra gli scultori viventi e uno dei più appassionati sostenitori della democratizzazione di Roma negli anni 1797 e 1798. Entrambi i ritratti sono inoltre così rispondenti al vero quanto si può pretendere da una miniatura della lunghezza di una strofa.

GIANNI

Non grande, non pigmeo; gli omeri offeso;
Bionda la chioma; pallido il colore;
La pupilla loquace; il labbro acceso,
E privo il mento del crescente onore.
Sul Pincio nato; sul Parnaso asceso;
Di lignaggio plebeo; nobil di core;
Di sorte sprezzator, di gloria vago:
Eccoti espressa la mia vera imago.

CERACCHI

Picciol di membra; di sembianze altero;

Dardeggiante lo sguardo; il ciglio irsuto;
La guancia adusta ingombra di pel nero;
Avvallate le labbra, e 'l mento acuto.
D'affetto caldo; di virtù severo;
Intrepido e facondo al par di Bruto;
Anzi cotanto imitator di questo,
Che dal trono balzò l'ultimo Sesto.

Un improvviso di recente recitato sulla battaglia di Austerlitz ha fatto assegnare al poeta da parte dell'imperatore Napoleone uno stipendio annuo.

Nella prefazione dell'editore alle poesie di Gianni si trovano indicate le seguenti regole, che questo poeta si era prescritte per l'esercizio della sua arte.

1) Si improvvisi spesso e quotidianamente: si evitano così ripetizioni e monotonia.
2) Si evitino le pause lunghe nel passare da una parte dell'argomento assegnato ad un'altra: l'esitazione sorge dalla riflessione e il riflettere fa scomparire l'ispirazione.
3) Si accetti ogni argomento onorevole da ogni membro dell'uditorio: si schiva così ogni sospetto di un inganno preparato prima.
4) Se il contenuto del tema assegnato è sconosciuto al poeta, se lo faccia render noto: il dominio del sapere è immenso e non si può pretendere dall'improvvisatore che egli sappia tutto, ma che sappia trattare poeticamente ogni argomento.
5) L'uditorio definisca il metro: si evita così la possibilità e il sospetto della preparazione e si assicura la destrezza o la non destrezza dell'artista nell'arte metrica.
6) Si eviti ogni inutile invocazione, ogni episodio estraneo all'esistenza, ogni luogo comune: son cose che testimoniano la povertà poetica dell'artista.
7) Si lasci trascrivere i versi durante l'improvvisazione: l'occhio è un giudice imparziale del valore poetico, quanto l'orecchio.

L'ultima regola dimostra che questo poeta pone una posta più alta alla sua arte di quella della quale in genere si accontentano i suoi colleghi. Gianni infatti prima di tutti gli altri improvvisatori poté contribuire alla confutazione del giudizio per cui questa maniera di far poesia non sarebbe in grado di sollevarsi sulla mediocrità e di generare qualcosa che fosse anche leggibile con piacere.

Nella citata premessa dell'editore alle poesie improvvisate di Gianni viene citato anche un avvocato di Genova di nome Niccolo Ardizzoni, che possiede così rare doti di memoria da poter ripetere ogni improvviso del Gianni quanto a lungo si voglia e letteralmente, come appare dal confronto con la trascrizione. Questo eroe della mnemonica ricorda a chi scrive un altro virtuoso di simile abilità, di nome Faustino Gagliuffi di Ragusa che un tempo era insegnante di retorica nel Collegio Nazareno di Roma e poi membro del tribunato della Repubblica Romana. Questi più di una volta nell'Accademia degli Arcadi a Roma, dove la Bandettini di solito cantava in una sera cinque o sei temi, ripeté immediatamente e direttamente tutti i canti improvvisati della poetessa in una traduzione latina estemporanea in metro elegiaco.

Oltre a questi, eminenti per la fama del loro raro virtuosismo, vi è una quantità di capaci improvvisatori in tutte le parti d'Italia. La Toscana ha forse i più colti da mostrare. Perfetti, Corilla, la Fantastici e la Bandettini son tutti nati in Toscana. Napoli e la Puglia erano da tempo immemorabile fecondi di talenti in quest'arte; ma anche le province del Norditalia, tra le altre la *Terra ferma* veneziana di un tempo, ne hanno prodotto diversi eccellenti. A Napoli si mise in evidenza tra tutti diversi anni fa un certo conte Mollo; e alcuni anni fa, nell'estate del 1802, un improvvisatore di Verona, di nome Pietro Scotes, viaggiò in diverse città della Germania e durante il suo soggiorno a Weimar nella residenza estiva della duchessa vedova Amalia a Tiefurtdette ripetute prove del suo virtuosismo, sulle quali nel terzo numero del Nuovo Mercurio Tedesco del 1802 si dettero interessanti notizie.

Ma com'è che tra tutte le nazioni colte d'Europa, gli italiani solo possiedono questo tipo di arte poetica? La natura ha consegnato questo talento in esclusiva all'Italia? Oppure questa predisposizione sta nella loro lingua? O gli italiani devono ringraziare per l'esclusivo possesso di quest'arte una educazione e una cultura particolarmente consona ad essa? E non potrebbero anche altre nazioni, per esempio quella tedesca, attraverso una simile educazione del loro talento poetico, appropriarsi di questo privilegio? Queste domande sono così vicine l'un l'altra che ad ogni lettore si son poste quasi da sole. Tanto più perché l'interesse nazionale si erge ad opporsi alla concessione di una superiorità ad un'altra nazione che, fiera del possesso di quella superiorità, alla nostra nazione, in mancanza di questa superiorità, potrebbe contestare facilmente anche la capacità di acquistarla. Noi infatti siamo più gelosi dei privilegi che la natura o il caso assegnano che di quelli che possediamo per meriti propri o che comunque ci acquistiamo. Così per esempio gli italiani concedono volentieri ai tedeschi la superiorità di una grande onestà a patto che questi riconoscano la superiorità del loro talento nell'astuzia. Ma quella riluttanza non è soltanto partigiana predilezione per la propria nazione, ma si fonda nell'oscura coscienza che la natura umana nelle condizioni presenti sia dovunque la stessa e che il talento per le belle arti, e in particolare per la poesia, in quanto condizione esistenziale dell'umanità, si sviluppi in tutte le nazioni attraverso la cultura. Perciò, se si rimprovera per esempio alla nostra nazione la mancanza del senso dell'arte e del gusto, riconosceremo questa mancanza, ma soltanto perché ci manca l'occasione di sviluppare le attitudini necessarie a ciò; la presenza di queste attitudini tuttavia non permetteremo che ce la neghino.

Ma se si concede che il senso dell'arte, il talento artistico e il gusto siano in noi come disposizioni dell'umanità, che siano comuni a tutte le nazioni e che sia necessario soltanto un ambiente esterno favorevole per farle sviluppare in tutti, allora dobbiamo riconoscere che alcune nazioni in particolare abbiano maggiori disposizioni rispetto ad altre per questa o per quell'arte. Questo è particolarmente evidente quando un'arte fiorisce esclusivamente in una nazione senza essere intenzionalmente sostenuta da uno specifico scopo politico o religioso o da una istituzione. Se per così dire prolifera come una pianta naturale nel giardino della cultura e senza altre cure che il libero impulso del talento e lo spontaneo interesse della nazione per il piacere del suo uso, allora quell'arte si mantiene da se stessa. Così fiorisce l'arte poetica dell'improvvisazione in Italia. Ogni nazione civilizzata ha avuto la sua epoca poetica oppure l'ha nel presente o le sta ancora andando incontro, e in questa epoca poeti e pubblico attraverso un generale libero interesse per quell'arte si incoraggiano e si danno forza vicendevolmente. Quanto a lungo l'interesse rimane attivo, tanto l'arte si mantiene nella sua fioritura. La poesia estemporanea invece prospera solo in Italia dov'è fiorita ininterrottamente per secoli dal tempo della rinascita culturale. Dobbiamo trarne la conclusione che questa nazione sia favorita da un lato da una speciale predisposizione per questo tipo di arte poetica, dall'altro che vi siano almeno certe condizioni atte a favorire questa maniera di poesia e che non ricorrono in altre nazioni civilizzate. Né l'impulso dell'istinto poetico, né la sete di gloria tipica del genio, né il potente sentimento dell'amore, né il forte impulso all'imitazione hanno potuto fin ad ora in altri paesi fuorché in Italia produrre improvvisatori, nonostante la presenza di grandi poeti.

Si può però porre alla base dell'arte di poetare *all'improvviso* non uno speciale talento, bensì soltanto una speciale modificazione del talento poetico comune a tutte le altre nazioni: non è difficile trovare la base di questa predisposizione degli italiani nei loro caratteri fisici.

E' una antica esperienza che si dovette imporre al primo viaggiatore da nord a sud o da sud a nord il fatto che le predisposizioni e la forza del sentimento nell'uomo che lo determinano insieme ai suoi caratteri fisici siano diversamente mescolati sotto le diverse linee celesti; che gli uomini in generale abbiano nervi più o meno irritabili, fibre più o meno flessibili, succhi vitali più fluenti o più tigliosi, e che alla fine la loro esperienza sia più stimolante o più noiosa, che la loro potenza di immaginazione sia più lenta o più vivace, il loro sentimento più focoso o freddo – in una parola che le energie al selenio del sentimento siano più forti o più deboli, a seconda che gli uomini vivano in un clima più caldo, temperato o più freddo. Gli effetti di queste energie devono risultare proporzionalmente più agili e più vivaci oppure più laboriosi e lenti. Il talento poetico è però un'energia del sentimento e in particolare è la forza dell'immaginazione ispirata

dall'entusiasmo per un'idea fino alla sua rappresentazione. Quanto più esposta è la sensibilità dell'animo, tanto più facilmente ed esplosivamente si accende il fermento dell'ispirazione. Quanto più vivacemente e potentemente l'ispirazione mette in movimento la potenza dell'immaginazione, tanto più facilmente e velocemente compirà la sua opera anche la forza poetica, esercitata e incoraggiata dal meccanismo della rappresentazione, a patto che non sia impedita nel suo libero slancio da ostacoli esterni, come per esempio quello di una lingua rozza, una metrica difficoltosa etc.

Ci siamo già brevemente occupati sopra dell'attuale carattere distintivo che separa il talento dell'improvvisatore dal generale talento poetico. Esso consiste nella naturale disposizione del poeta a lasciarsi porre facilmente da ogni tema adatto alla rappresentazione poetica nello stato mentale nel quale l'anima, del tutto completata e soddisfatta dell'oggetto che le si presenta in una luminosa chiarezza, dimentica se stessa e tutto all'infuori di quell'oggetto, mentre il vivido entusiasmo della potenza dell'immaginazione e la forza della memoria e della rappresentazione, sottomessa a quella dell'immaginazione, danno all'anima stessa un tale slancio che i suoi effetti si realizzano in modo estemporaneo con inafferrabile rapidità e senza che lei sia chiaramente cosciente di se stessa e senza inoltre alcuno sforzo dell'intelletto e della riflessione. Il più infuocato entusiasmo e la più chiara avvedutezza raccolgono e conducono la forza dell'immaginazione nel loro volo libero e audace. Senza questo stato di ispirazione poetica e di estasi, che noi conosciamo dalla descrizione del Bettinelli e che gli italiani chiamano *estro*, non ci può essere un vero improvvisatore, così come non può esserci vero poeta senza una immaginazione creativa. E anche al più grande di quei poeti svanisce quell'arte se questa condizione non si ritrova in lui o se l'abbandona prima del tempo. Questa condizione dell'*estro* non è dunque propriamente una condizione della riflessione, che accompagna lo stato d'ispirazione di altri tipi di poeta, bensì una condizione di visione intima e diretta, ma assolutamente ispirata, cioè al massimo grado vivida e chiara, nella quale tutte le energie della mente producono un punto della visione concentrato di profonda intimità e nella quale insieme all'immagine anche l'impressione più precisa è sempre a disposizione per la sua rappresentazione.

Questa speciale disposizione e sensibilità per il più alto grado descritto di ispirazione poetica che sostenga il talento volto all'arte dell'improvvisazione sembra essere proprio degli italiani più che delle altre nazioni d'Europa. Con questo non si vuol sostenere che questa disposizione non si riscontri affatto nelle altre nazioni, bensì soltanto che si incontra in quella nazione più di frequente, perché le condizioni fisiche della natura dei suoi abitanti la favoriscono particolarmente: gli italiani hanno più talento per quest'arte di ogni altra nazione d'Europa, come sono superiori agli altri manifestamente in vivacità e profondità di sentimenti e dunque anche nella passionalità.

Affermazioni di questo tipo, proprio per la loro natura, possono essere solo supposizioni, dato che una predisposizione, per il solo fatto che non si manifesti, non si ha motivo di dedurre che non sia affatto presente: spesso manca soltanto delle condizioni esterne per il suo sviluppo. Per quanto riguarda il favorevole sostegno che viene agli italiani dalle loro disposizioni fisiche, è possibile precisarlo solo in confronto con le nazioni dell'Europa settentrionale. Al contrario non è presente alcun elemento fisico per negare un fondamento simile a quello italiano, dunque anche una stessa predisposizione, alle nazioni dell'Europa meridionale, che vivono sotto lo stesso parallelo degli italiani, come gli spagnoli, i portoghesi e i francesi del sud. E non fiorì realmente quest'arte già prima che in Italia nella Francia del sud e nelle confinanti province spagnole? Da dove poi nel tredicesimo secolo, insieme alla cultura poetica, emigrò verso l'Italia. E secondo le testimonianze dei moderni viaggiatori in quelle terre, non vi è del tutto sparita, ma vive ormai solo negli strati bassi del popolo, ignorata dalle classi più alte, come fosse una pianta selvatica della cui coltivazione nessun poeta colto prende particolare cura. Anche là dunque è considerata poco più che poesia primitiva e priva d'arte e molto lontana dalla perfezione che ha raggiunto in Italia[1070].

[1070]Fischer, nel suo Ritratto di Valencia dice quanto segue sugli improvvisatori spagnoli:
"Anche la Spagna ha i suoi improvvisatori, che non si avvicinano agli italiani né per il talento né per la fama. Se ne trovano in Biscaglia, meno nelle due rozze e impoetiche Castiglie, più spesso se ne incontrano in Estremadura, Andalusia e nelle altre province del sud; ma più di tutto a Valencia.
Qui, per le antiche relazioni di questa terra con la Provenza, è presente uno spirito della poesia e del canto che in queste valli romantiche e sotto questo elisio cielo è verosimile che non scomparirà mai.

Ma anche la disposizione più favorevole risulterà vana se la lingua nella quale il poeta rappresenta le sue idee non ammette le forme poetiche in essa consuete con facilità e flessibilità tali, che il poeta stesso, con l'appropriata preparazione tecnica che l'esercizio della sua arte garantisce, possa senza altra difficoltà osservare le regole della poesia. E' qui che gli italiani hanno nella loro lingua il più netto vantaggio: se si volesse contro ogni esperienza contestare loro il possesso di questa predisposizione al massimo grado, non potrebbe esser tuttavia loro negata la grande superiorità che la loro lingua ha su tutte le altre lingue moderne non tanto per il suono melodioso, su cui ora non verte la questione, quanto più per la duttilità con la quale si adatta a tutte le forme poetiche a lei proprie. E forse non sarebbe troppo azzardato sostenere che con una lingua così adatta alla poesia, com'è quella italiana, ogni nazione avrebbe degli improvvisatori.

Una lingua è consona alla rappresentazione poetica se si adatta facilmente ad ogni metro e se in essa la rima procura la minore difficoltà possibile e se nell'uso soprattutto consente al poeta molte libertà. Queste virtù non le possiede nessuna lingua europea in così gran misura come quella italiana. Esse dipendono in parte dall'essenza e dalla struttura della lingua stessa, in parte dalle regole della sua arte di versificazione. Nella costruzione delle parole come nelle variazioni che fa nelle parole con contrazioni e accorciamenti la lingua italiana possiede maggior libertà di quella tedesca, che d'altra parte nella libertà della costruzione delle parole vince le altre lingue moderne. Nella struttura del verso della poesia italiana non si guaderà come in quella tedesca alla lunghezza o brevità delle sillabe, ma solo al loro numero. Per la costruzione di un verso in italiano è sufficiente che abbiano l'accento determinate sillabe, stabilite nelle regole della poesia italiana. La struttura del verso italiano inoltre viene alleggerita dall'elisione, per effetto della quale più sillabe vocaliche sono contate per una, in modo che il verso consegue una bella varietà e ricchezza. Infine, in nessuna lingua la costruzione delle rime è così agevole come in quella italiana, perché tutte le sue parole escono in finale vocalica e la maggior parte ha l'accento tonico sulla penultima o terzultima sillaba, e per questo motivo naturalmente si forma una quantità ben maggiore di sillabe concordi in rima di quanto possa accadere nelle lingue ricche di finali di parola consonantiche. Questa grande facilità di costruzione di versi e rime è il motivo per cui la lingua italiana è così ricca di poesie di grandi dimensioni in *ottave rime* e di sonetti, dunque di due tipi di versi che nella nostra lingua presentano le maggiori difficoltà proprio per la rima ricorrente tre o quattro volte. Verosimilmente a un poeta della nostra nazione che sappia trattare meglio di altri la struttura del verso e la rima con elegante facilità, è costato più tempo e fatica mettere in versi i dodici canti del suo Oberon che a Bernardo Tasso i cento canti del suo *Amadigi*. Ma gli sarebbero costati ancor di più se avesse voluto comporre la sua opera in pure *ottave rime*. E quale poeta tedesco si sarebbe preso l'impegno di mettere in piedi un poema come la *Secchia Rapita* del Tassoni così come fece questo poeta in due mesi di riposo durante la sua *villeggiatura*, se solo il meccanismo di un tale lavoro lo avrebbe messo in agitazione? Se si mette in conto oltre a tutti quei privilegi anche il vantaggio, certo non indifferente, di una cultura poetica in lingua italiana ininterrotta e perdurante da più secoli, si può comprendere bene come l'arte poetica dell'improvvisazione, che in altre lingue trova difficoltà mai del tutto superabili, in quella italiana proceda

---

In qualsiasi *venga* o *posada* si giunga la sera a Valencia, si incontra sempre un simile *trovador* con la sua arpa o la sua chitarra. Canta in parte una serie di ballate conosciute, in parti canti composti lì sul luogo, secondo il contenuto erotico o eroico che gli viene assegnato.

Di certo sono le ballate erotiche ad essere le più amate e le più richieste. I segreti dell'amore vi vengono dipinti con un calore e una voluttà che portano gli ascoltatori al *volero* (specie di danza lussuriosa) e non di rado anche a qualcosa di più bello.

Queste ballate sono cantate in *patois* valenziano, che per ognuno che capisca un po' di francese e di italiano è facile da imparare.

Al massimo splendore il talento degli improvvisatori locali si mostra nelle cosiddette *decimas*, che come si sa sono quadretti poetici di dieci righe. Talvolta un amatore tra gli ascoltatori assegna l'ultimo verso al *trovador* che deve aggiungere i nove versi restanti, consoni nel contenuto, nella rima e nel ritmo a quello assegnato.

Proprio perché queste *decimas* non contengono altro che graziose tautologie, devono essere sempre armoniche e di volta in volta squisite sotto ogni aspetto.

I *trovadores* godono dai loro conterranei tutta la considerazione che il loro talento riesce a guadagnarsi. Sono in genere cantori di matrimoni, memorialisti e simili e si distinguono soprattutto per la loro vita leggera, poetica e senza preoccupazioni." (nota di Fernow).

così facilmente, senza che si abbia bisogno per spiegare questo affascinante fenomeno di supporre l'esistenza di un talento esclusivo degli italiani per quest'arte.

Se allora, com'è stato mostrato, la lingua italiana è il suolo adatto dove la pianta di quest'arte prima che in altri germoglia, si può guardare alla educazione dominante in questa terra, altamente difettosa, sbagliata e pretesca sia per le parti più basse sia per quelle più alte della nazione, come al letame che rende la naturale bontà del terreno ancora più fertile. In una terra dove gli abitanti sono troppo colti per non sentire vivamente il bisogno dei più nobili amici dello spirito e che possiedono anche abbastanza genio e gusto per appagare questo bisogno; dove però da lunghi secoli il libero uso della ragione nelle faccende sue proprie è un crimine religioso; dove talento filosofico e sottilità d'ingegno potrebbero trovare un campo d'azione e fare la loro fortuna solo se inventassero nuovi sofismi per tenere in piedi il sistema artificiale della politica chiave e rendere inaccessibile la santa notte della superstizione alla luce dell'illuminismo; dove dunque la vera cultura scientifica e il suo necessario prodotto, il vero illuminismo, mai possono germogliare, perché non vi trova posto la condizione essenziale: la libera ricerca e la riflessione su ciò che prima di tutto è l'aspetto più degno del sapere e in cui si riuniscono tutte le scienze come raggi in un punto incandescente comune, - in questa terra la poesia costituisce un eccellente deviatore per l'impulso sempre vivo dello spirito verso l'attività; attraverso di essa l'entusiasmo degli spiriti più nobili, che sotto la guida della ragione con la sua pura fiamma abbraccerebbe l'idea della verità e la inseguirebbe fino alla prima fonte, viene presto attirato nella terra incantata della poesia, per avvampare nelle innocue fiamme dell'ispirazione poetica, che assuefacendo la forza della fantasia ad una occupazione sempre giocosa indeboliscono la ragione e cullano lo spirito in quel piacere indifferentemente voluttuoso dove poi per il bene dell'umanità non c'è più niente da sperare né da temere da lui. Sarà sempre testimonianza della naturale bontà e della rigogliosa fecondità del suolo, se lo spirito, anche sotto una cultura trascurata e deteriorata, è in grado di far nascere tali frutti.

Abbiamo visto così come disposizione naturale, lingua ed educazione nella nazione italiana si trovino in una felice unione per portare alla luce un'arte che, se viene esercitata da artisti puri a livello di quel virtuosismo che abbiamo riscontrato in alcuni di loro, è da guardare come la più alta fioritura della energia reale del genio e come il più fulgido fenomeno della forza poetica ispirata.

APPENDICE 2

PLATONE, IONE

(trad. di Antonio Vannini)

SOCRATE Ione, salve. Da dove ci raggiungi, vieni da casa o da Efeso ?
IONE Nessuna delle due, Socrate: vengo da Epidauro, dalle feste di Asclepio.
SOCRATE Allora gli epidaurii organizzano al loro dio anche una gara di rapsodi !
IONE Ma certo, e anche con tutto il resto dell'agone musicale.
SOCRATE E dunque hai gareggiato per noi ? E com'è andata la gara ?
IONE Il primo premio ho preso, Socrate !
SOCRATE Che bella notizia ! Forza, che vinceremo anche le panatenaiche !
IONE Sarà così, se il dio vorrà.
SOCRATE Spesso vi invidio, voi rapsodi, Ione, per l'arte vostra. Per un verso, perché s'addice a codesta vostra arte curar sempre la bellezza del corpo e apparire nel miglior aspetto, e poi il dover passar la vita in mezzo a tanti e diversi e buoni poeti, e soprattutto insieme ad Omero, il migliore e il più divino tra i poeti, e saperne il pensiero e non solo le parole, è davvero da invidiare. Un rapsodo non può essere un buon rapsodo,

se non comprende quel che vien detto dal poeta. Il rapsodo ha da essere l'interprete del pensiero del poeta per chi ascolta: e assolver bene a questo compito è impossibile per chi non conosca quel che dice il poeta. Tutto questo è quel che è degno di invidia.

IONE E' vero quel che dici, Socrate. E questo mi si offrì come compito sommo della mia arte e credo di dire su Omero quanto di meglio possa dire un uomo, perché né Metrodoro di Lampsaco, né Stesimbroto di Taso, né Glaucone e neppure nessun altro del passato fu in grado di esprimere così tanti e bei pensieri su Omero quanti n'ho detti io.

SOCRATE Dici bene, Ione, ed è evidente che non rifiuterai di mostrarmeli.

IONE E certo è cosa ben degna ascoltare come io abbia fatto onore ad Omero: mi ritengo per questo degno di essere incoronato dai suoi discendenti con una corona d'oro.

SOCRATE E di certo mi riserverò il tempo di ascoltarti come un maestro, ma ora rispondimi a questa domanda: riguardo ad Omero soltanto sei terribilmente abile oppure anche a Esiodo e Archiloco ?

IONE No no, solo su Omero: mi pare abbastanza.

SOCRATE Ma non c'è qualcosa su cui Omero ed Esiodo dicano le stesse parole ?

IONE Credo che succeda spesso.

SOCRATE In questi casi sai interpretare meglio quel che dice Omero o quel che dice Esiodo ?

IONE Socrate, allo stesso modo, nei casi in cui dicono le stesse parole.

SOCRATE E invece nei casi in cui non dicono le stesse cose ? Vedi come sull'arte divinatoria dice qualcosa sia Omero che Esiodo.

IONE Lo vedo bene.

SOCRATE E allora ? Quanto di simile e quanto di diverso dicano questi due poeti, puoi spiegarlo meglio tu o qualcuno dei bravi cultori della mantica ?

IONE Qualcuno di loro.

SOCRATE Ma se tu fossi uno di quell'arte, se fossi capace di interpretare quelli che dicono le stesse cose, non saresti anche in grado di interpretare quelli che si esprimono in maniera diversa tra loro ?

IONE E' evidente.

SOCRATE E allora perché sei terribilmente bravo per quel che riguarda Omero e non per Esiodo e tutti gli altri poeti ? Oppure Omero parla di cose diverse rispetto a quelle di cui si occupano tutti gli altri poeti ? Non tratta per lo più storie di guerra e di uomini che si scontrano l'un contro l'altro in armi e di buoni e cattivi e di quelli che vivon per sé e di quelli invece che operano per la lor gente, e poi degli dei in lotta tra loro e contro gli uomini e com'è questa lotta, e sulle vicende del cielo e su quelle dell'Ade e le generazioni degli dei e degli eroi ? Non sono questi gli argomenti sui quali Omero fa poesia ?

IONE Dici il vero, Socrate.

SOCRATE E che fanno gli altri poeti ? Non fanno poesia sulla stessa materia ?

IONE Di certo, Socrate, ma la fanno in modo diverso da Omero.

SOCRATE In che senso ? Peggio ?

IONE Molto peggio.

SOCRATE E Omero meglio ?

IONE Meglio di sicuro, per dio !

SOCRATE Dunque, caro il mio Ione, quando di tutti quelli che parlano del numero, uno ne parli al meglio, ci sarà qualcuno che riconosce chi ne parla bene ?

IONE Penso di sì.

SOCRATE E sarà lo stesso che riconoscerà chi ne parla male o un altro ?

IONE Sarà lo stesso.

SOCRATE Sarà questo uno che possiede l'arte dell'aritmetica ?

IONE Certo.

SOCRATE E allora, quando dei molti che parlano di quali siano i cibi sani, qualcuno ne parla meglio, un altro riconoscerà chi ne parla meglio perché ne parla meglio, e un altro chi ne parla peggio perché ne parla peggio, o sarà lo stesso a riconoscerli ?

IONE Mi pare evidente che sia lo stesso.

SOCRATE E chi è costui ? Che nome gli daresti ?

IONE Medico.

SOCRATE Dunque in generale diciamo che la stessa persona riconoscerà sempre, tra coloro che parlano della stessa materia, chi ne parla bene e chi ne parla male; oppure se non riconoscerà chi ne parla male, è chiaro che non riconoscerà neppure chi affronta bene la stessa materia.

IONE Son d'accordo.

SOCRATE Dunque la stessa persona riesce espertissima in ambedue le situazioni ?

IONE Sì.

SOCRATE Tu dici quindi che Omero e gli altri poeti, tra i quali ci sono anche Esiodo e Archiloco, parlano della stessa materia, ma non allo stesso modo: il primo bene, gli altri peggio ?

IONE E dico il vero.

SOCRATE Se dunque sai valutare che il primo parla bene, puoi anche valutare quelli che parlano peggio, per il fatto che parlano peggio.

IONE Sembra di sì.

SOCRATE Ma allora, mio caro, non sbaglieremmo a dire che Ione allo stesso modo è ben esperto su Omero e sugli altri poeti, poiché tu stesso sei d'accordo che lo stesso giudice sarà consono per tutti quanti parlano della stessa materia, e d'altra parte i poeti plasmano tutti quanti la medesima materia.

IONE Qual è allora il motivo, Socrate, per cui io, quando qualcuno discute di un altro poeta, non vi rivolgo la mia attenzione, e proprio non riesco a mettere insieme qualche degna parola, ma sonnecchio come fa un ignorante, mentre quando qualcuno cita Omero, subito mi sveglio e vi rivolgo la mente e ho in abbondanza di quel che dire ?

SOCRATE Non è difficile da argomentare, ma anzi è chiaro ad ognuno come tu non sia in grado di discutere di Omero con specifica conoscenza: se infatti tu fossi competente, saresti altrettanto competente per discutere di tutti gli altri poeti: è difatti tutto l'intero ad essere arte poetica. O no ?

IONE Sì.

SOCRATE Dunque quando si prenda anche un'altra arte qualsiasi considerata nel suo complesso, lo stesso criterio di esame riguarderà tutte le arti ? Come posso dirlo, desideri sentirlo da me, Ione ?

IONE Di sicuro, per Giove, Socrate. Mi compiaccio di ascoltare voi sapienti.

SOCRATE Vorrei che tu dicessi la verità, Ione. Ma ad esser sapienti siete voi, rapsodi, attori e coloro di cui cantate le creazioni, mentre io non dico altro che la verità, come è verosimile che faccia una persona inesperta dell'arte. Anche sulla questione che ti ho posto, vedi bene come sia semplice ed elementare per ognuno appurare quel che ho sostenuto, che si tratta dello stesso tipo di esame quando si consideri l'arte nella sua interezza. Atteniamoci al nostro discorso: c'é un'arte in generale definibile grafica ?

IONE Ma certo.

SOCRATE Dunque in molti sono e risultano rispettivamente buoni o scarsi conoscitori del disegno ?

IONE Sicuro.

SOCRATE E ne conosci qualcuno che per l'opera di Polignoto di Aglaofonte sia abilissimo nel mostrare quel che ha dipinto bene e quel che non ha dipinto bene, ma non sia in grado di farlo per le opere di altri cultori del disegno ? E quando spiega le opere di altri pittori par sonnecchiare ed è in imbarazzo e non sa quel che pensare, mentre quando deve dare un giudizio su Polignoto o un altro particolare pittore, allora si risveglia e vi si concentra e sa quel che dire ?

IONE No di certo, per Giove !

SOCRATE E nella scultura, conosci qualcuno che nel caso di Dedalo di Metione o di Epiopo di Panopeo o di Teodoro di Samo o di un altro singolo scultore sia abilissimo a trattare le opere che abbia ben eseguito l'artista, mentre per le opere di altri scultori non ne sia incapace e sembri sonnecchiare e non saper quel che dire ?

IONE Non di certo, non l'ho mai visto.

SOCRATE Del resto, così ritengo, né nella flautistica, né nell'arte della cetra, né in quella del canto al suono della cetra e neppure nel mestiere del rapsodo hai mai visto uno che sia abilissimo nell'interpretare l'espressione artistica di Olimpo o di Thamiro o di Orfeo o di Femio rapsodo d'Itaca e invece davanti all'esibizione di Ione di Efeso si trovi in difficoltà e non sappia spiegare i versi che ben canta e quelli che declama male.

IONE Non so contraddirti su questo argomento, Socrate, ma so questo per me stesso, che su Omero dico io tra tutti gli uomini le parole migliori e lo faccio con successo e tutti gli altri sostengono che dico le cose giuste, mentre sugli altri no. Considera allora come può accadere.

SOCRATE Lo considero e vengo a dimostrarti quella che a me par essere la questione. Non è arte parlar bene su Omero da parte tua, come ora dicevo, ma è arte una forza divina che ti muove, come quella che è nella pietra che Euripide chiama magnete e i più chiamano eraclia. Quella stessa pietra non solo fa muovere gli anelli di ferro, ma immette negli anelli una forza, in modo che può ripetersi lo stesso fenomeno che la pietra ha causato: mettere in moto altri anelli, tanto che talvolta una lunga serie di pezzi di ferro e anelli stanno connessi l'uno all'altro. Ma per tutti questi la forza trasmessa dipende da quella pietra. Così anche la Musa stessa rende ispirati e poi attraverso questi ispirati si connette una serie di altri che vengon presi dall'ispirazione. Tutti i buoni poeti che fan versi compongono tutti questi buoni poemi non per capacità tecnica, ma perché ispirati e posseduti, e allo stesso modo i bravi musicisti, così come i coribanti, non son mossi razionalmente: non compongono queste belle musiche guidati dalla ragione, ma quando penetrano nell'armonia e nel ritmo, son presi dal furore e posseduti come le baccanti, che, quando sono possedute, attingono dai fiumi latte e miele, non certo con l'aiuto della ragione. Ecco che anche lo spirito dei musicisti lavora così, come loro stessi ammettono. Si rivolgono a noi proprio dicendoci che attingendone dalle fonti da cui sgorga miele ci portano dai giardini e dalle valli delle Muse i canti, come fossero api, anche loro in volo. E dicono il vero. Il poeta è un essere per noi prezioso e in sé leggero, alato di sacre piume e incapace di creare prima di divenire ispirato e di uscir di senno e prima che l'intelletto non stia più dentro di lui. Fino a che non possieda questo stato, ogni essere umano è impossibilitato a creare e a dire parole ispirate dagli dei. Davvero non certo creando per la sua tecnica e così trovando molte e belle parole sulla propria materia, come tu fai con Omero, ma per un ruolo assegnato dal dio ciascuno diviene capace di far bene quanto la Musa lo spinge a fare, uno i ditirambi, un altro gli encomi, un altro ancora gli iporchemi, oppure versi eroici ovvero i giambi. Negli altri generi, ciascuno di quegli uomini è debole. Non esprimono quei versi per la loro arte, ma per una potenza divina, visto che, se sapessero esprimersi bene su un genere per effetto della propria arte, lo saprebbero fare con tutti. Con tali mezzi il dio, prendendosi il loro intelletto, si serve di loro come appunto di servi e dei profeti e dei vati divini, in modo che noi che li ascoltiamo ci rendiamo conto che non sono questi a dire cose tanto degne, non sono questi ai quali l'intelletto non è più presente, ma è il dio stesso a parlare e attraverso di loro a far sentire a noi la sua voce. La massima prova di quel che dico è Tinnico di Calcide, che mai creò altra opera se non quella che si potesse ritener degna d'esser ricordata, il peana che tutti intonano, forse il più bello di tutti i canti, senza esperienza d'arte, come lui stesso dice, "come una rivelazione delle Muse". Mi appare chiarissimo che proprio in questa maniera il dio si manifesta a noi, in modo che noi non mettiamo in dubbio che le belle creazioni poetiche non sono umane né appartengono agli uomini, ma sono divine e appartengono agli dei e i poeti non sono altro che interpreti degli dei, ciascuno posseduto dal dio che lo possiede. Quando vuol dimostrarlo, il dio, studiosamente, canta la più bella musica per bocca del più modesto poeta. O non ti pare che abbia ragione, Ione ?

IONE Certo, in nome di dio. Mi tocchi l'anima con le tue parole, Socrate, e mi appare come per un compito assegnato dagli dei i buoni poeti si facciano per noi interpreti delle cose che vengono da loro.

SOCRATE Dunque anche voi rapsodi per la vostra parte vi fate interpreti delle creazioni dei poeti ?

IONE Anche in questo dici il vero.

SOCRATE Siete dunque interpreti degli interpreti ?

IONE Proprio così.

SOCRATE Stai attento e dimmi, Ione, e non negare di rispondermi. Quando esprimi bene le parole e colpisci gli spettatori, o quando canti Odisseo che balza sulla soglia rivelandosi ai proci e tirando dardi davanti a loro, o Achille che si getta su Ettore, o qualcosa sulle disgrazie di Andromaca, di Ecuba o di Priamo, in questi momenti sei razionale o passi ad essere fuori di te e la tua anima crede di trovarsi vicina ai fatti e ispirata da quelle gesta che canti, sia che abbian luogo in Itaca o a Troia o insomma avvengano come le parole dispongono ?

IONE Che testimonianza chiara mi esponi, Socrate ! Ti dirò senza nasconder nulla. Quando esprimo qualcosa pieno di compassione, gli occhi mi si riempiono di lacrime e quando canto qualcosa di spaventoso o terribile, i capelli mi si drizzano dal terrore e il cuore sobbalza.

SOCRATE Diciamo allora, Ione, che è ancora razionale quella persona che vestito di una veste variopinta e di corone d'oro piange nelle cerimonie e nelle feste, sempre con la sua roba addosso, o è colto da terrore quasi non si trovasse tra ventimila che gli sono amici e senza che nessuno lo derubi né gli faccia del male ?

IONE No di certo, buon dio, Socrate, no di certo, a dire il vero.

SOCRATE Ti rendi conto che anche nella maggior parte degli spettatori voi procurate gli stessi effetti ?

IONE Lo so bene. Li vedo ogni volta dal palco piangere o farsi terribili negli sguardi o rimaner tutti atterriti alle mie parole. E' necessario infatti che ponga molta attenzione alle loro reazioni: se li vedo piangere, io riderò quando riscuoterò il denaro, ma se li vedo ridere, poi sarò io a piangere, quando il denaro lo perderò !

SOCRATE Ti rendi dunque conto che questo spettatore è l'ultimo degli anelli, che ti dicevo prendono uno dall'altro la potenza dalla pietra di Eraclea ? L'anello di mezzo sei tu, rapsodo e attore, e il primo della serie è il poeta stesso: il dio attraverso tutti questi anelli trascina l'anima degli uomini dove vuole e fa dipendere la potenza di uno da quella dell'altro. E da quella pietra dipende tutta quanta la serie di coreuti, maestri e loro aiuti, che secondo il loro posto dipendono dagli anelli direttamente tenuti dalle Muse. Questo poeta poi dipende da una delle Muse, quest'altro da un'altra – possiamo anche dire "è posseduto", è quasi uguale, dato che vien preso – e da questi primi anelli, i poeti, dipendono poi altri e altri ancora a vicenda son presi da entusiasmo poetico, quelli procedendo da Orfeo, questi altri da Museo: ma i più son posseduti e presi da Omero. Di questi uno sei tu, Ione, e sei posseduto da Omero e se invece si cantan versi di un altro poeta, ti assopisci e ti trovi in difficoltà su quel che dire, ma quando risuona la musica di questo poeta, subito ti svegli e l'anima ti prende a danzare e hai bene di quel che dire. Non per una conoscenza tecnica acquisita esprimi quel che esprimi su Omero, ma per la parte assegnata dal dio e perché ne sei posseduto, come i coribanti sentono con acuta chiarezza solo quella musica che è del dio dal quale sono posseduti e per quella musica hanno in abbondanza figure e parole e non volgono la loro attenzione agli altri dei. Così anche te, Ione, quando qualcuno richiama Omero, hai abbondante ispirazione, mentre se si tratta degli altri, ti senti in difficoltà. La causa del perché tu hai abbondanza di ispirazione su Omero e non quando si tratta di altri, che è appunto ciò che mi chiedi, è proprio che tu, non per tecnica acquisita, ma per divina disposizione, sei un abile seguace entusiasta di Omero.

IONE Dici bene, Socrate: posso rimaner ammirato per come argomenti tanto bene da convincermi che io esalto Omero perché son posseduto e ispirato. Credo però che non ti sembrerebbe tale la mia situazione, se tu mi sentissi quando declamo su Omero.

SOCRATE Voglio sentirti, ma non prima che tu mi esprima questo giudizio: di tutte le cose di cui parla Omero, su quale ti esprimi meglio ? Non certo su tutte.

IONE Sai bene, Socrate, che non c'è cosa di Omero sulla quale non mi esprima bene.

SOCRATE Non certo però su quelle delle quali non sei esperto e che invece Omero tratta.

IONE E quali sono le cose che Omero tratta e che io non conosco ?

SOCRATE Non parla spesso e in abbondanza Omero delle arti ? Come per esempio sull'arte di guidare i carri – ti chiedo se ricordi le parole.

IONE Te le dirò: me le ricordo infatti.

SOCRATE Dimmi allora quel che dice Nestore al figlio Antiloco, quando lo esorta a stare attento alla svoltata nella corsa di carri in onore di Patroclo.

IONE Dice:

Piegati tu stesso sul carro ben rifinito con mossa
dolce sulla sinistra a loro; sprona il cavallo di destra,
incita e allenta dalle tue mani per quello le redini.
Alla meta si spinga invece dentro il cavallo sinistro,
tanto che il mozzo della ruota fatta ad arte il lembo estremo
giunga a toccare; ma la pietra stai attento a non sfiorarla.

SOCRATE Basta così. Ora, Ione, se queste parole le dica giuste Omero oppure no, lo potrebbe sapere meglio un medico o un auriga ?

IONE Di certo un auriga.

SOCRATE Perché possiede la conoscenza tecnica o per qualche altro motivo ?

IONE Per la conoscenza tecnica, non per altro.

SOCRATE Dunque a ciascuna delle arti non è stato concesso di essere capace di conoscere una materia assegnata dal dio ? Quel che conosciamo con l'arte nautica non lo conosceremo con l'arte medica.

IONE No di certo.

SOCRATE Nè quel che conosciamo con l'arte medica, con l'arte della costruzione.

IONE Proprio no.

SOCRATE Dunque non è così anche rispetto a tutte le arti una ad una: quel che conosciamo con un'arte, non lo conosceremo con un'altra ? Ma prima che a questa, rispondimi ad un'altra domanda: tu dici che ci sia un'arte e poi un'altra diversa da quella ?

IONE Certo.

SOCRATE Allora non ritieni anche tu come me, che quando si tratta di conoscenza di certe materie, oppure di conoscenza di altre, allora chiamo la prima un'arte, l'altra un'arte diversa ?

IONE Sì.

SOCRATE Se infatti ci fosse una conoscenza delle stesse materie, perché diremmo che c'è una conoscenza ed un'altra da quella diversa quando fossero le stesse le materie che si presentano alla conoscenza dai due ambiti ? Come so che queste dita sono cinque, anche te, come me, su questo hai le medesime conoscenze. E se ti chiedessi se io e te abbiamo le stesse conoscenze grazie alla medesima arte, in questo caso l'aritmetica, oppure per un'arte diversa, tu mi risponderesti che è grazie alla stessa arte.

IONE Di certo.

SOCRATE Quello che poco fa stavo per chiederti, dimmelo ora, se cioè riguardo a tutte le arti ti pare che si possa dir così, che per effetto della stessa arte è certo e necessario conoscer le stesse cose, mentre con un'altra non le stesse, ma se appunto si tratta di un'altra arte, è certo e necessario anche che si conoscano altre cose.

IONE Dici il vero.

SOCRATE Ora, tornando ai versi che ha recitato, sia che Omero abbia ben parlato, sia che no, hai miglior conoscenza tu oppure un auriga ?

IONE Un auriga.

SOCRATE Sei non a caso un rapsodo e non un auriga.

IONE Proprio così.

SOCRATE E l'arte del rapsodo è diversa da quella dell'auriga.

IONE Certo.

SOCRATE Se è diversa, anche la conoscenza che riguarda cose diverse lo è.

IONE Sì.

SOCRATE E che dire di quando Omero riferisce come Ecamede, la concubina di Nestore, dà a bere un intruglio a Macaone ferito ? Così si esprime:

vino di Pramne e sopra grattaci con grattugia di bronzo
cacio caprino e n'accompagni la bevuta una cipolla.

Riconoscere se Omero dica queste cose con esattezza o meno, spetta all'arte medica o a quella del rapsodo ?

IONE All'arte medica.

SOCRATE E allora, quando Omero dice:

Simile a quei piombi da pesca giunge anche lei nell'abisso
sotto al corno agreste di bove, senza fermarsi e veloce
scende portando tra i famelici pesci la loro disgrazia.

Queste parole diciamo che spetti all'arte della pesca o a quella del rapsodo giudicare, se le abbia dette bene o no?

IONE E' chiaro, Socrate, che lo deve dire l'arte della pesca.

SOCRATE Pensa ora se, mentre mi fai domande, tu mi chiedessi: "Socrate, visto che in Omero di tutte queste arti trovi quel che s'addice ad ognuna giudicare, trova allora anche per l'indovino e l'arte mantica quali siano le materie che s'addicano alla sua competenza analizzare per giudicarne quel che è ben fatto e quel che è fatto male", guarda come ti rispondo facilmente e dicendoti la verità. Spesso infatti anche nell'Odissea lo dice, come per esempio quel che dice l'indovino dei Melampodidi, Teoclimeno, ai pretendenti:

Voi disgraziati, qual è il male che ora vi tocca subire ?
Volti e teste pieni di notte, membra annebbiate dal basso,
tutto ha consumato il lamento, solcano il viso le lacrime;
di ombre pieno il protiro e pieno pure il cortile, delle ombre
spinte nella tenebra oscura, senza il sole che è scomparso,
tolto dal cielo ed è calata nebbia tremenda su tutto.

E lo si dice in diversi passi dell'Iliade, come per esempio anche nella battaglia sotto le mura. Dice, anche in questo passo:

Vola su di loro che ansiosi sono di passare il muro
alta levata in volo un'aquila e tiene a manca le schiere,
rosso di sangue un mostruoso serpe tenendo con l'unghie,
vivo e che si dibatte ancora senza cessare la lotta.
Mentre lo tiene, la colpisce, dietro rivolto, nel petto
presso il collo e quella lo getta a terra lontano da sé,
spinta da improvvisi dolori, proprio laggiù tra la folla.
Forte gridando, vola l'aquila in mezzo ai soffi dei venti.

Sosterrò dunque che tale materia compete all'indovino di osservare e analizzare.

IONE E dici bene, Socrate.

SOCRATE Anche tu, Ione, affermi queste verità. Su dunque, come io ti ho selezionato, citando dall'Odissea e dall'Iliade, quali materie spettino all'indovino, quali al medico, quali al pescatore, così anche tu, Ione, visto che sei più esperto di me sui versi di Omero, definiscimi quale materia riguardi il rapsodo e l'arte rapsodica, e quale sia la materia che spetti al rapsodo osservare e analizzare criticamente al cospetto degli altri uomini.

IONE Socrate, io ti rispondo: tutto quanto.

SOCRATE No, Ione, non puoi dirmi "tutto quanto": o sei tanto propenso a dimenticare ? Eppure non sarebbe opportuno che uno che dimentica facilmente faccia il rapsodo.

IONE E che cosa avrei dimenticato ?

SOCRATE Non ricordi di aver detto che l'arte del rapsodo è diversa da quella dell'auriga ?

IONE Lo ricordo.

SOCRATE Non sei dunque d'accordo che se è diversa è competente di materia diversa ?

IONE Lo sono.

SOCRATE Dunque secondo l'opinione che hai espresso l'arte del rapsodo non conoscerà ogni materia, né il rapsodo stesso può farlo.

IONE Tranne forse tali particolari materie, Socrate.

SOCRATE Intendi forse con "tranne particolari materie" escludere quelle oggetto delle altre arti ? Ma quali conoscerà, visto che non conosce tutto ?

IONE Io credo quelle di cui spetti parlare ad un uomo e quante spettino alla donna, quelle del servo e quelle del libero, quelle di chi governa e quelle di chi è governato.

SOCRATE Dunque, secondo te, quanto debba dire un governante mentre in mare infuria la tempesta lo saprà il rapsodo meglio del pilota ?

IONE No, certamente il pilota.

SOCRATE E quel che debba dire il governante mentre è ammalato, lo saprà meglio il rapsodo o il medico ?

IONE Neppure questo saprà meglio.

SOCRATE Ti riferisci allora a quanto di competenza di un servo.

IONE Certo.

SOCRATE Quel che sia il caso di dire da parte di un servo bovaro che debba affrontare la situazione di buoi che si siano infuriati, lo saprà il rapsodo ma non il bovaro ?

IONE No di certo.

SOCRATE Ma quel che si addica di sapere ad una donna che fa la filatrice su come si lavora la lana ?

IONE No.

SOCRATE Ma saprà quel che invece conviene che dica un uomo che fa lo stratego quando incita i suoi soldati ?

IONE Sì, questo lo saprà il rapsodo !

SOCRATE Ma come ? L'arte del rapsodo è quella dello stratego ?

IONE Io posso certo sapere quel che deve dire lo stratego.

SOCRATE Forse Ione sei anche esperto di arte militare ? Se sei cavallerizzo e insieme citarista, riconosci i cavalli se siano cavalcati bene o male: ma se ti chiedessi: "in virtù della conoscenza di quale arte, Ione, riconosci i cavalli cavalcati bene, per quella per la quale sei cavallerizzo o per quella per la quale sei citarista ?", cosa mi risponderesti ?

IONE Quella per la quale son cavallerizzo.

SOCRATE Allora, se anche tu fossi competente nel distinguere chi suona bene la cetra, non sei d'accordo che lo sapresti fare per la conoscenza dell'arte per cui saresti citaredo, non per quella per cui sei cavallerizzo?

IONE Certo.
SOCRATE Ma quando conosci le cose militari, le conosci per quell'arte per cui sei esperto comandante o per l'arte per cui sei un bravo rapsodo ?
IONE Non mi pare ci sia differenza.
SOCRATE Ma come ? Dici che non c'è differenza ? Sostieni che l'arte del rapsodo e quella del comandante sia un'arte sola o siano due ?
IONE Mi pare siano una sola.
SOCRATE Dunque chi è un bravo rapsodo, è anche un buon comandante ?
IONE Sicuramente, Socrate.
SOCRATE Allora anche chi è un buon comandante, è anche un buon rapsodo.
IONE Questo mi par proprio di no.
SOCRATE Sei però del parere che chi è un buon rapsodo, sia un buon comandante ?
IONE Sì.
SOCRATE Ma tu non sei il rapsodo migliore tra i greci ?
IONE Di gran lunga, Socrate.
SOCRATE Per cui anche come stratego sei il migliore dei greci, Ione ?
IONE Lo sai bene, Socrate: visto che anche questo l'ho imparato dalla poesia d'Omero.
SOCRATE Ma come, per tutti gli dei, Ione ! Pur essendo il migliore dei greci in ambedue le arti, sia come stratego che come rapsodo, te ne vai in giro tra i greci a fare il rapsodo e non lo stratego ? Oppure, ora ti sembra che per i greci ci sia tanta utilità di un rapsodo incoronato con corona d'oro, e non ce ne sia nessuna di uno stratego ?
IONE Socrate, la nostra città è governata da voi, anche militarmente, e non ha alcun bisogno di uno stratego, mentre la vostra e quella degli spartani non mi prenderebbe come stratego: vi ritenete infatti bastanti a voi stessi.
SOCRATE Splendido Ione ! Non conosci Apollodoro di Cizizo ?
IONE Chi è ?
SOCRATE Quello che spesso gli ateniesi si son presi come stratego pur essendo straniero. E Fanostene di Andrio e Eraclide di Clazomene, che questa nostra città, pur essendo stranieri, ma rivelatisi degni della considerazione che hanno, conduce alla carica di stratego e alle altre magistrature: e Ione, che è di Efeso, non lo prenderà come stratego e non lo promuoverà a qualche carica, se appare degno di considerazione ? Non è forse vero che voi Efesini in origine siete ateniesi e che Efeso non è inferiore a nessuna città ? Ma tu, Ione, se dici la verità su come per acquisita capacità tecnica sei in grado di esaltare Omero, mi fai torto, tu che facendomi vedere come sai tante e belle cose su Omero e dicendomi di dimostrarmelo, mi inganni poi e ti guardi bene dall'esibirti, tu che addirittura non mi vuoi dire (neppure quando insisto) le cose per le quali sei abilissimo; anzi, divieni multiforme proprio come Proteo, cambiando ruolo, finché alla fine, sfuggendomi, ti presenti addirittura come stratego, per non mostrarmi in che senso sei gran conoscitore della sapienza riferita ad Omero. Se dunque, come dicevo, mi inganni sostenendo che per acquisita capacità tecnica mostri quel che sai su Omero, sei ingiusto; ma se non per acquisizione dell'arte sei così abile, ma, individuato per una parte assegnata a te dal dio, pur non derivando la tua conoscenza direttamente da Omero, esprimi tante e belle cose sul poeta, come io sostengo sulla tua figura di rapsodo, allora non fai torto a nessuno. Scegli dunque tu se vuoi esser giudicato da noi un uomo colpevole, oppure uno ispirato dal dio.
IONE Fa gran differenza, Socrate: molto meglio esser giudicato ispirato dal dio.
SOCRATE Ecco allora quel che si afferma come la miglior posizione per te presso di noi, Ione: esser ispirato dal dio e non un semplice espositore mestierante di Omero.

MEMENTO BIBLIOGRAFICO

Caterina 1579
Dialogo della Serafica Vergine, et Sposa di Christo, Santa Catherina da Siena, Venezia, 1579.

Porta 1600
Giovan Battista Porta, *De' miracolosi et maravigliosi effetti dalla natura prodotti. Nuovamente tradotti di latino in volgare e con molta diligenza corretti*, Venezia, 1600.

Zuccolo 1601
Contesa d'Amore, Favola Pastorale di Agostin Zuccolo, Venezia, 1601.

Amico 1620
Bernardino Amico, *Trattato delle piante & immagini de sacri edifizi di Terra Santa: disegnate in Ierusalemme secondo le regole della prospettiua, & uera misura della lor grandezza*, Roma, 1620.

Mersenne 1623
F. Marini Mersenni (Marin Mersenne) Ordinis Minimorum S. Francisci de Paula, *Quaestiones celeberrimae in Genesim, cum accurata textu explicatione*, Parigi, 1623.

Mersenne Ven 1623
F. Marini Mersenni (Marin Mersenne) Ordinis Minimorum S. Francisci de Paula, *Observationes, et emendationes ad Francisci Georgii Veneti problemata*, Parigi, 1623.

Harvey 1628
Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus, auctore Gulielmo Harveo, Francoforte 1628[1], *editio novissima*, Lione, 1737.

Bollandisti 1643-1925
Societe des Bollandistes, *Acta Sanctorum 1643-1925,* Anversa, Venezia, Parigi, Bruxelles, dal 1643.

Pequet 1651
Ioannis Pecqueti Diaepei experimenta nova anatomica, quibus incognitum hactenus Chyli receptaculum, et ab eo per Thoracem in ramos usque Subclavios Vasa Lactea deteguntur, eiusdem dissertatio anatomica, et Chyli motu, Parigi, 1651.

Willis 1664
Thomas Willis, *Cerebri anatome cui accessit nervorum descriptio et usus*, Londra, 1664.

Marino 1667
Le Dicerie Sacre del Signor Cavalier Marino, Venezia, 1667.

Cevoli 1677
La Musa Veritiera di Nicolo Cevoli, de Marchesi del Carretto, patrizio romano, Vienna, 1677.

Segneri 1690
L'incredulo senza scusa, opera di Paolo Segneri della Compagnia di Giesù, dove si dimostra che non può non conoscere quale sia la vera Religione chi vuol conoscerla, Firenze, 1690.

Pascoli 1700
Alessandro Pascoli, *Il Corpo Umano o breve storia dove con nuovo metodo si descrivono in compendio tutti gli Organi suoi, e i loro principali ufizi*, Perugia, 1700.

Rainieri 1700
Andrea Rainieri, *Istoria panegirica di Sant'Anselmo, Arcivescovo di Cantauria*, parte terza, Parma, 1700.

Zunica 1700
Il fa' per tutti, o'vero l'avversità d'ogni stato di persone sconsolate. Dell'Illustriss. Sig. Abbate D.Diego Zunica, Napoli, 1700.

Gigli 1711
Attilio Regolo tragedia ridotta dal franzese dal sig. Girolamo Gigli rappresentata nel teatro del Seminario Romano dai sigg. convittori delle Camere Maggiori nel carnevale MDCCXI, Roma, 1711.

Salvini 1715
Prose Toscane di Anton Maria Salvini Lettore di Lettere Greche nello Studio fiorentino e Accademico della Crusca recitate dal medesimo nella detta Accademia all'Altezza Reale del Serenissimo Gio:Gastone Gran Principe di Toscana, Firenze, 1715.

Gigli 1716
Girolamo Gigli, *La Città diletta di Maria ovvero notizie istoriche appartenenti all'antica denominazione che ha Siena di Città della Vergine*, Roma, 1716.

Gorini Coro 1720
L'Elpino, Arcadia, dedicata a S.A.S il Sig. Principe Francesco ereditario di Modena dal Marchese Giuseppe Gorini Corio, Milano, 1720.

Vallisneri 1726
Lezione accademica intorno l'origine delle fontane, con le annotazioni per chiarezza maggiore della medesima di Antonio Vallisneri, seconda edizione, Venezia, 1726.

Vico 1730
Giambattista Vico, *La Scienza nuova* (1730), a cura di P. Cristofolini, Roma 2013[2]

Calino 1739
Cesare Calino, *Trattenimenti istorico, e cronologico sulla serie dell'Antico Testamento*, Venezia, 1739.

Quadrio 1739
Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739.

Vesely 1739
A.R.P. Fabiani Wesselii Lehr- Geist- und Eyfer-volle Sonntags-Predigen Auf das gantze Jahr wie auch auf die heilige Fasten-Zeit verfaßt, und eingericht. Worinn Allerhand Biblische und andere Sinn-reichste Concept, Moralien, Augsburg, 1739.

De Brosses 1740
Charles De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, 1885[4].

Novelle Letterarie 1747
Novelle letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCXLVII, tomo VIII, Firenze, 1747, pp. 628-636.

Cianfogni 1748
Saggi di poesie parte dette all'improvviso e parte scritte dal Cavaliere Bernardino Perfetti, patrizio sanese ed insigne poeta estemporaneo coronato di laurea in Campidoglio, raccolte e date alla luce dal Dottor Domenico Cianfogni, sacerdote fiorentino, Firenze, 1748, 2 voll.

Giovannelli 1748
Niccolò Giovannelli, *Orazione in morte del celebre poeta laureato Bernardino Perfetti recitata in Siena nell'Accademia degl'Intronati*, Firenze, 1748.

Mazzolari 1751
Vita del cavaliere Bernardino Perfetti sanese poeta laureato detto Alauro Euroteo scritta dal Padre Giuseppe Maria Mazzolari della Compagnia di Gesù detto Gildisto Batiense, in *Le Vite degli Arcadi illustri, scritte da diversi Autori, e pubblicate d'ordine della Generale Adunanza*, Parte Quinta, Roma, 1751, pagg. 225-255.

Latilla 1757
Cesare Latilla, *Sonetti di Elpino pastore a Fille pastorella*, Napoli, 1757.

Lami 1766
Lezioni di Antichità Toscane e spezialmente della città di Firenze recitate nell'Accademia della Crusca da Giovanni Lami Pubblico Professore, Firenze, 1766.

Pelli 1774
Giuseppe Pelli, *Elogio del Cav. Bernardino Perfetti*, in *Elogj degli uomi illiustri toscani*, tomo IIII, pp. DCCXVI-DCCXXI.

Niccolai 1782
Dissertazioni e lezioni di Sacra Scrittura pubblicate da Alfonso Niccolai della Compagnia di Gesù. La Giuditta. Tomo undecimo. Seconda edizione veneta, Venezia, 1782.

Fabroni 1785
Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt, volumen XI, auctore Angelo Fabronio, Pisa, 1785, pp. 298-313.

Carro 1786
Giovanbattista Carro, *La coltura degli orti. Poemetto di Elpino pastore ad Amarilli pastorella*, Lecce, 1786, manoscritto.

Bertola 1788
Abate Bertòla (Aurelio Bertola de'Giorgi), *Saggio sopra la favola*, Pavia, 1788.

Tomini 1788
Rime del Signor Conte Marco Tomini Foresti patrizio di Bergamo, seconda edizione accresciuta, Bergamo, 1788.

Anonimo 1792
Dubbi amorosi, altri dubbi e sonetti lussuriosi di Pietro Aretino dedicati al clero, Roma, 1792.

D'Alberti 1797
Dizionario Universale critico, enciclopedico della lingua italiana dell'Abate D'Alberti di Villanuova, Lucca, 1797.

Bettinelli 1799
Saverio Bettinelli. *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in *Opere edite e inedite in prosa e in versi dell'abate Saverio Bettinelli*, Venezia, 1799[2].

Primavera 1803

Ubaldo Primavera, *Versi estemporanei de' piu celebri improvvisatori d'Italia incominciando dal cav. Perfetti sino al presente anno 1803. Raccolti da Ubaldo Primavera con un saggio del medesimo sulla estemporanea poesia*, Jesi, 1803.

Fernow 1806
Carl Ludwig Fernow, *Über die Improvisatoren,* in *Römische Studien*, Zürich, 1806, Volume II, pagg. 303-416.

Mascagni 1816
Istoria completa dei vasi linfatici pubblicata nuovamente dal D. Paolo Mascagni professore dianatomia nel R. Liceo di Siena, Colle, 1816.

Staël 1820
Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, *Corinna ossia l'Italia,* Venezia, 1820.

Saalfrank 1822
Orationes latinae e doctissimorum eorumque eloquentissimorum virorum saeculo XVI XVII XVIII et XIX florentium scriptis selecate et juventuti literarum studiosae propositae a G.H. Saalfrank, Ratisbona, 1822.

Mastrofini 1823
Le Antichità Romane di Dionigi d'Alicarnasso volgarizzate dall'Ab. Marco Mastrofini, Milano, 1823.

Poeti toscani 1823
Poesie di eccellenti autori toscani per far ridere le brigate, Leida, 1823.

Lombardi 1827
Storia della Letteratura Italiana del secolo XVIII scritta da Antonio Lombardi primo bibliotecario di sua altezza reale il Duca di Modena, Modena, 1827.

Polcastro 1832
Girolamo Polcastro, *Sulla poesia estemporanea*, in *Opere*, Padova, 1832, tomo II, pp. 5-52.

Corsini 1845
Rosaio della Vita, trattato morale attribuito a Matteo De'Corsini e composto nel MCCCLXXIII, Firenze, 1845.

Centofanti 1855
Silvestro Centofanti, *Sant'Anselmo d'Aosta e il suo storico francese Signor Remusat*, (parte prima), Archivio Storico Italiano, vol. 2, n. 2, 1855, pp.119-146.

Bargagli 1868
Lettere d'illustri senesi pubblicate in occasione delle faustissime nozze del Marchese Cav. Celso Bargagli colla Contessa Ermellina Douglas Scotti, Siena, 1868.

Pera 1888
Francesco Pera, *Curiosità livornesi. Inedite o rare*, Livorno, 1888.

Merlini 1894
Domenico Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino 1894

Vitagliano 1905
Adele Vitagliano, *Storia della Poesia Estemporanea. Nella letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri (1905)*, Roma, 1905.

Croce 1905
Benedetto Croce, recensione di Adele Vitagliano, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, in "La Critica". Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B.Croce, 3, 1905, pp. 47-49.

Levrault 1914
Léon Levrault, *Le Genre pastoral (son evolution)*, Paris, 1914.

Faral 1923
Edmond Faral, *La pastourelle*, in «Romania, recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes», XLIX, 1923, pp. 204-259

Piguet 1927
Edgar Piguet, *L'évolution de la pastourelle du XIIe siècle à nos jours*, Basilea, 1927.

Jones 1931
William Powell Jones. *The Pastourelle. A study of the origins and tradition of a lyric type*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931.

Félix 1935
Peeters Félix. *Jones (William Powell). The Pastourelle. A study of the origins and tradition of a lyric type*. (Recensione), Revue belge de philologie et d'histoire, tome 14, fasc. 3, 1935. pp. 887-898.

Bertagna 1946
Martino Bertagna, O.F.M., *Christologia S.Berbardini Senensis*, Collectanea Franciscana, 1946-47, tomi XVI-XVII, pp. 5-37.

Fubini 1949
Mario Fubini, *Arcadia e Illuminismo*, in *Questioni e correnti di Storia Letteraria*, Milano, 1949, pagg. 503-595.

Franceschini 1953
Ezio Franceschini, *I due assalti dei saraceni a S. Damiano e ad Assisi*, Aevum, anno 27, fasc. 4, luglio-agosto 1953, pp. 289-306.

Pennacchi 1953
La Leggenda di santa Chiara vergine. Testo latino di Tommaso da Celano nella trascrizione di Francesco Pennacchi del cod. 228 di Assisi. Trad. italiana di Fausta Casolini, Assisi, 1953.

De Gregorio 1955
Giovanni De Gregorio, *Gian Lupetto*, Brescia, 1955.

Gregory 1959
Tullio Gregory, *La polemica antimetafisica di Gassendi*, Rivista critica di Storia della Filosofia, vol. 14, n. 3 (luglio-sett. 1959), pp. 243-282.

Goldoni 1961
Carlo Goldoni, *Memorie*, tr. it. e note di Piero Bianconi, Milano, 1961.

Pizzorusso 1964
Arnaldo Pizzorusso, *Il ventaglio e il compasso. Fontenelle e le sue teorie letterarie*, Napoli. 1964.

Lepschy 1966
Giulio C. Lepschy, *La linguistica strutturale*, Torino, 1966.

Franceschetti 1967
Antonio Franceschetti, *Rassegna di studi sul'Arcadia*, Lettere Italiane, XIX, n. 3, luglio-settembre 1967, pp. 366-383.

Zingarelli 1970
Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, 1970.

Zink 1972
Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au moyen age*, Paris, 1972.

La Penna 1973
Antonio La Penna, *Sallustio e la "rivoluzione" romana*, Milano, 1973.

Gramsci 1975
Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, 1975.

Finnegan 1977
Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its nature, significance and social context,* Cambridge Un.Press, 1977[1]; Eugene, Oregon, 2017[2].

Zovatto 1979
Pietro Zovatto, *Alla ricerca di una "definizione" del Giansenismo*, Divus Thomas, n. 3, 1979, pp. 250-266.

Gentili 1980
Bruno Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, QUCC, 6 (1980), pp. 17-59. Pubblicato anche in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno internazionale, Urbino, 21-25 luglio 1980*, a cura di Bruno Gentili e Giuseppe Paioni, Roma, 1985, pp. 363-408 (comprende una sintesi della discussione in sede convegnistica). N.B.: le citazioni riportano le pagine di questo volume di atti.

Franchi 1980
Saverio Franchi, *Prassi esecutiva musicale e poesia estemporanea italiana: aspetti storici e tecnici*, in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno internazionale, Urbino, 21-25 luglio 1980*, a cura di Bruno Gentili e Giuseppe Paioni, Roma, 1985, pp. 409-427.

Cuaz 1984
Marco Cuaz, *Almanacchi e "cultura media" nell'Italia del Settecento*, Studi Storici, anno 25, n. 2, apr.-giu. 1984, pp. 353-361.

Di Benedetto 1984
Vincenzo Di Benedetto, *Dall'Ariosto al Perfetti: una nota di lettura*, QUCC, 16, n.1, (1984), pp. 169-171.

Gentili 1984
Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari, 1984[1], rist. Milano, 2007[3] (da cui citiamo).

Bruno 1985
Giordano Bruno, *Dialoghi Italiani I, Dialoghi Metafisici*, nuovamente ristampati con le note di Giovanni Gentile, 3a ed. a cura di Giovanni Aquilecchia, Firenze, 1985.

Fioravanti 1987
Gianfranco Fioravanti, *Polemiche antigiudaiche nell'Italia del quattrocento: un tentativo di interpretazione globale*, Quaderni storici, nuova serie, vol. 22, n. 64(1), 1987, pp. 19-37.

Lurker 1989
Manfred Lurker, *Lexicon der Götter und Dämonen*, Stuttgart, 1989.

Bianchi 1990
Luca Bianchi, *Il vescovo e i filosofi. La condanna parigina del 1277 e l'evoluzione dell'aristotelismo scolastico,* Bergamo, 1990.

Ricci 1990
Saverio Ricci, *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno (1600-1750)*, Firenze, 1990.

Vivanti 1990
Corrado Vivanti, *Storia degli ebrei in Italia e storia d'Italia*, Studi Storici, anno 31, n.2, 1990, pp. 349-393.

Russo 1992
Joseph Russo, *Homer's literacy. Reply by Hugh Lloyd-Jones*, The New York Review of Books, giugno 1992.

Waquet 1992
Françoise Waquet, *Rhétorique et poétique chrétienne: Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du 18. siecle.* Préface du Marc Fumaroli, Firenze, 1992.

Catenacci 1993
Carmine Catenacci, *Il finale dell'"Odissea" e la recensio pisitratide dei poemi omerici*, QUCC, New Series, Vol. 44 No.2 (1993), pp. 7-22.

Rosmini 1993
Antonio Rosmini, *Dio è Amore. Pagine scelte*, a cura di Umberto Muratore, Milano, 1993.

Bonnet 1994
Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Parigi, 1994. Tr.it. *Storia dello specchio*, Bari 2002.

NGCB 1997
Nuovo Grande Commentario Biblico, a cura di Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy, Queriniana, 1997, 2014[3].

Catenacci 1999
Carmine Catenacci, *L'unità compositiva dell'Iliade. A proposito di S. Nannini*: "*Il duello in sogno. Nuclei tematici dell'"Iliade"*, QUCC, New Series, Vol. 61, No. 1 (1999), pp. 171-176.

Majorana 1999
Bernadette Majorana, *Missionarius/Concionator. Note sulla predicazione dei gesuiti nelle campagne (XVII-XVIII secolo)*, Aevum, Rassegna di Scienze storiche linguistiche e filologiche, 3, anno LXXIII, settembre-dicembre 1999, pp. 807-829.

Elster 2000
Jon Elster, *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment and Constraints*, Cambridge, 2000; trad. it.: *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Bologna, 2004.

Lago 2000
Luciano Lago, *Il ciclo dell'acqua nell'antichità e nel medioevo*, in "Chiare fresche e dolci acque. Le sorgenti nell'esperienza odeporica e nella storia del territorio". Atti del convegno di studi San Gemini, 18-20 ottobre 2000, pp. 129-158.

Viola 2000
Corrado Viola, *Muratori e le origini di una celebre "querelle" italo-francese*, in Studi di Lettaratura Italiana in onore di Francesco Mattesini, a cura di Enrico Lilli e Giuseppe Langella, Milano, 2000, pp. 63-90.

Majorana 2001
Bernadette Majorana, *Le missioni popolari dei gesuiti italiani nel XVII secolo. Il teatro della compassione*, in "Les missions intérieures en France et in Italie du XVI^{e} siècle au XX^{e} siècle", Actes du colloque de Chambery (18-20 mars 1999) reunis par Christian Sorrel et Réderic Meyer, Chambery, 2001, pp. 87-102.

Bertolini Mei 2002
Domenico Bertolioni Mei, *La rivoluzione scientifica. I Protagonisti: Marcello Malpighi*, 2002, in Enciclopedia Treccani,https://www.treccani.it/enciclopedia/la-rivoluzione-scientifica-i-protagonisti-marcello-malpighi_%28Storia-della-Scienza%29/

Cimino 2002
Guido Cimino, Franco A. Meschini, *La rivoluzione scientifica: i domini della conoscenza. Le origini della neurofisiologia*, 2002, in Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/la-rivoluzione-scientifica-i-domini-della-conoscenza-le-origini-della-neurofisiologia_%28Storia-della-Scienza%29/

Magnani 2002
Giovanni Magnani, *Tu sei il Cristo. Cristologia storica*, Roma, 2002.

Monti 2002
Maria Teresa Monti, *L'età dei Lumi: le Scienze della Vita. La teoria di Haller: fibra, irritabilità e sensibilità*, 2002, in Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/l-eta-dei-lumi-le-scienze-della-vita-la-teoria-di-haller-fibra-irritabilita-e-sensibilita_%28Storia-della-Scienza%29/

Melchior-Bonnet 2002
Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Parigi, 1994. Tr.it. *Storia dello specchio*, Bari, 2002.

Caciorgna Guerrini 2003
Marilena Caciorgna, Roberto Guerrini, *La Virtù figurata. Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento*, Siena, 2003.

Maggia 2003
Andrea Kong Maggia, *Il processo improvvisativo*, pubbl. on line anno 2003: disponibile su https://www.academia.edu/36221528/IL_PROCESSO_IMPROVVISATIVO.

Majorana 2003
Bernadette Majorana, *Schola affectus. Persona e personaggio nell'oratoria dei missionari popolari gesuiti,* in "Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento" a cura di Alessandro Pomtremoli, "Atti del convegno di studi Torino, 28-29 novembre 2001", Firenze, 2003, pp. 183-251.

Perotto 2004
Commento alla Metafisica di Aristotele, a cura di Lorenzo Perrotto, Bologna, 2004.

Santorelli 2004

Augusto Santorelli, *Chiesa e sinagoga nel pensiero e nell'azione del vescovo Ambrogio*, La Rassegna mensile di Israel, 3a serie, vol. 70, n. 3, 2004, pp. 1-32.

Craveri 2005
I vangeli apocrifi, a cura di Marcello Craveri, Torino, 2005.

Mazzamuto 2005
Enciclopedia Dantesca, edizione speciale per la Biblioteca Treccani, Milano, 2005, vol. X, pagg. 220-223, s.v. *Veglio di Creta*, curata da Pietro Mazzamuto.

Reggio 2005
Enciclopedia Dantesca, edizione speciale per la Biblioteca Treccani, Milano, 2005, vol. XVI, pagg. 508-509, s.v. *Lete*, curata da Giovanni Reggio.

Bregoli 2007
Francesca Bregoli, *Jewish Scholarship, Science, and the Republic of Letters: Joseph Attias in Eighteenth-Century Livorno*, Aleph: Historical Studies in Science and Judaism, Indiana University Press, n. 7, 2007, pp. 97-101.

Locatelli 2007
Stefano Locatelli, *Edizioni teatrali nella Milano del settecento*, Milano, 2007.

Luzzati 2007
Michele Luzzati, *Ebrei schiavi e schiavi di ebrei nell'Italia centro-settentrionale* in *età medievale e moderna. Note di ricerca*, Quaderni storici, Nuova serie, vol. 42, n. 126 (3), 2007, pp. 699-718.

Simonetti 2007
Sant'Agostino, *Commento ai Salmi*, a cura di Manlio Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, 1988[1], 2007[7].

Vannini 2007
Antonio Vannini, *La Basilica dei Serrvi di Siena. Guida artistica della Chiesa*, Siena, 2007.

Bertasio 2010
Danila Bertasio, *Storia di un sogno imperfetto: viaggio intorno all'originale, alla copia e al doppio*, Studi di Sociologia, anno 48, fasc. 1, (genn.-marzo 2010), pp. 39-58.

Vannini 2010
Antonio Vannini, *Senavetuscivitasvirginis*, Monte Senario, giugno-luglio 2010, Firenze, 2010.

Cipolla 2011
Adele Cipolla, *Satana-Lucifero*, in Raffaella Bertrazzoli, Silvia Longhi (a cura di), *La Bibblia nella Letteratura Italiana*, vol. III, Antico Testamento, Brescia, 2011, pp. 311-334.

Costa 2012
Virgilio Costa, *Sulle prime traduzioni a stampa delle opere di Plutarco (secc. XV-XVI)*, in "Volgarizzare e tradurre dall'Umanesimo all'età contemporanea", atti della giornata di studi 7 dicembre 2011 Università di Roma La Sapienza, a cura di Maria Accame, Roma 2012.

Fo-Giannotti 2012
Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino, 2012.

Pedullà 2012

Gabriele Pedullà, *Dionigi di Alicarnasso, la costituzione mista e Montesquieu*, in http://www.montesquieu.it/biblioteca/Testi/Dionigi_montesquieu.pdf, 2012.

Sozzi 2012
Lionello Sozzi, *Poesia e scienza nel Settecento*, in *Metamorfosi dei Lumi 6, Le belle lettere e le scienze*, Accademia University Press, Torino, 2012, Simone Messina **e** Paola Trivero (dir.), pagg. 229-238.

Andreoni 2013,
Luca Andreoni, *Riscatto degli schiavi cristiani e intermediari ebrei. Un caso di studio tra Ancona e Ragusa (XVIII sec.)*, Dimensioni e problemi della ricerca storica, 2/2013, pp. 107-134.

D'Amante 2013
Maria Francesca D'Amante, *Teatro educativo dei primio gesuiti: dalla retorica alla drammatizzazione*, Educazione, giornale di pedagogia critica, II, 2, 2013, pp. 55-74.

Piccinni 2013
Gabriella Piccinni, *Satira anticontadina a Siena alla fine del Medioevo*, in *Dalla Congrega all'Accademia. I Rozzi all'ombra della suvera fra Cinque e Seicento*, a cura di Mario De Gregorio, Siena, 2013

Caciorgna 2014
Marilena Caciorgna, *Trionfo e ingratitudine nell'iconografia di Scipione Africano tra Quattro e Cinquecento: fonti classiche, riprese medievali e umanistiche*, in *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco Atti del convegno di studi*, Roma, Academia Belgica, 24-25 maggio 2012 a cura di Walter Geerts, Marilena Caciorgna, Charles Bossu, Milano, 2014.

Stefanini 2014
Ledo Stefanini, *Newton nella bocca di Virgilio. Fisica e Arcadia nel secolo dei Lumi*, Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, nuova serie, vol. LXXIX-LXXX, 2011-2, Mantova, 2014, pp. 91-122.

Beniscelli 2015
Alberto Beniscelli, *"Leggete con attenzione i due autori suddetti": i modelli di Zeno e Metastasio nella prospettiva goldoniana*, Lettere Italiane, vol.67, n.2 (2015), pagg. 270-291.

La Mettrie Polidori 2015
Julien Offray de La Mettrie, *L'uomo macchina*, a cura di Fabio Polidori, Milano, 2015.

Nardone 2015
Jean-Luc Nardone, *La storia di Griselda da Apostolo Zeno a Massenet*, Line@editoriale [En ligne], N° 007 - 2015, Testo e pretesto : poesia e musica, poesia per musica, mis à jour le : 03/05/2017, URL : http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=634.

Parigi 2015
Silvia Parigi, *Materia invisibile: la dottrina degli effluvi in Campanella, Gilbert e Boyle*. In "Understanding Matter", vol. II, "Perspectives in modern Philosophy", Palermo, 2015.

Pavanetto 2015
Consuelo Pavanetto, *Lo specchio: riflessi del molteplice. Dall'antropologia alla cultura visiva.* Tesi di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e conservazione dei Beni artistici, Università Ca' Foscari, Venezia, AA 2014/15.

Waquet 2015
Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 82, s.v. *Bernardino Perfetti*, a cura di Françoise Waquet, 2015.

Guarino 2016
Raimondo Guarino, L'incoronazione *di Corilla Olimpica e l'improvvisazione in Arcadia nel Settecento*, "Atti e memorie dell'Arcadia", 5, 2016, pp. 169-193

Pelgreffi 2016
Igor Pelgreffi, *Appunti su Derrida e l'improvvisazione*, Kaiak, A Philosophical Journey, 3, 2016. Disponibile on line: https://www.academia.edu/33836172/APPUNTI_SU_DERRIDA_E_LIMPROVVISAZIONE.

Bertinetto 2017
Alessandro Bertinetto, *Bellezza come comunicazione. Il caso dell'improvvisazione*, in *Morte e rinascita dell'immagine. Saggi in onore di Federico Vercellone*, a cura di A. Bertinetto e G. Garelli, Latina, 2017, pp. 291-307.

Danzi 2017
Massimo Danzi, *Gli alberi e il "libro". Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, Italique, XX, 2017, pp, 119-148.

Pasqualetto 2017
Giuliano Pasqualetto, *Per una bibliografia del teatro pastorale in Italia*, Rielaborazione ragionata della *Drammaturgia* di Leone Allacci, 2017, URL:
http://www.giulianopasqualetto.it/files_uploads/testi/boschi_amorosi/allacci_biblio.pdf

Baldanzi 2019
Francesco Baldanzi, *Nell'ospedale di «Santa Maria Nuova di Firenze a imparare il cerusico»: origini e primo consolidamento della scuola medica e chirurgica (XVI-XVIII secolo)*, Archivio Storico Italiano, 2019/2, a. 177, n. 660, pp. 273-304.

Capriotti 2019
Marco Capriotti, *Il modello della Laureatio petrarchesca nell'Arcadia del Settecento*, in "Laureatus in Urbe I", a cura di Luca Marcozzi e Paolo Rigo, Roma, 2019, pp. 321-329.

Buccolini Totaro 2020
Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna, a cura di Claudio Buccolini e Pina Totaro, ILIESI, Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e Storia delle Idee, CNR, 2020, URL:
http://eprints.bice.rm.cnr.it/20860/1/Buccolini-Totaro.pdf

Riga 2020
Pietro Giulio Riga, *Arcadia in Toscana. Primi appunti sulla Colonia Senese*, in *Le Accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, a cura di Claudia Tarallo e Lucilla Spera, Siena, 2020, pp. 117-124.

Fantacci 2021
Elisa Fantacci, *La Pastorella: ripresa di un antico genere nei canti estemporanei di Bernardino Perfetti*, Tesi di Laurea Magistrale in Competenze testuali per l'editoria, l'insegnamento e la promozione turistica, Università per Stranieri di Siena, AA. 2020/21.